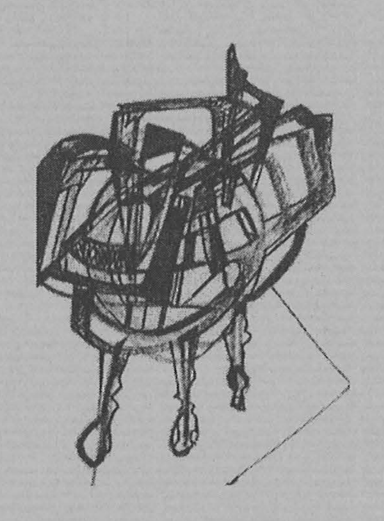
CULTURA DEL PROYECTO (IV)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA





CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-18

CULTURA DEL PROYECTO (IV)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

Edición:
PEDRO TOMÁS ORTIZ
NIMA HAGHIGHATPOUR

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-18

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
18 Ordinal de cuaderno (del autor)

Cultura del proyecto (IV)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 205.01 / 5-34-18
ISBN-13: 978-84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-10: 84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-183-6
ISBN-10: 84-9728-183-7
Depósito Legal: M-50908-2005

INDICE:

Lector, si tienes prisa, perfectamente puedes saltarte este prólogo que es en su mayor parte un magro refrito a partir de ideas y de frases -recogidas muchas veces literalmente- que este volumen contiene.

Introducción a la cultura del proyecto arquitectónico

La arquitectura encuentra su razón de ser en cuanto vehículo de comunicación cultural del espacio que habita el hombre. La arquitectura como ejercicio constituye hoy, en nuestro país, un acción técnica conjetural según la cual proponemos modelos comunicables de lugares (generalmente edificios) junto a sus procedimientos de construcción para, luego, controlar el proceso material para su realización.

Proyectar arquitectura es algo que puede ser aprendido. Enseñanza y aprendizaje del proyecto de arquitectura como síntesis de todas las demás materias estudiadas y proyecto como acumulación de pensamientos arquitectónicos parciales a la búsqueda de un entendimiento arquitectónico global.

La iniciación del proyecto pasaba en su solución histórica por el taller donde se vivía, junto al maestro, en un clima apropiado al proceso; toda vez que el proceso proyectual es imitable a partir de la contemplación de las operaciones gráficas y críticas que realiza el maestro, sin necesidad de palabras, sin desarrollo verbal alguno. Las edificaciones están tipificadas y el maestro lo que hace es trabajar sobre el tipo, cuyo paradigma se conoce bien, en un intento de perfeccionarlo. Hay libros que transmiten los modelos y a los que se incorporan las nuevas creaciones. Se configura un ámbito de nociones y conceptos ampliamente asumidos: la variabilidad de los modos de proyectar y de los modelos de proyecto es, si no escasa, limitada.

Hoy éste se nos antoja un modelo imposible. Hoy la generalización es mucho más difícil: asistimos a una evolución de los tipos arquitectónicos que invalida la ordenación de los espacios tal como se concebían y comprendían tradicionalmente, y no son pocos los proyectos que carecen de antecedentes tipológicos asentados; los conocimientos son más vastos, más complejas y diversificadas las técnicas que, si bien homogeinizan las formas que construyen la arquitectura, las libera de toda dependencia figurativa de la tradición.

Vivimos en un ambiente cultural al que no podemos dar la espalda, y el primer lugar en el que ahora se aprende a proyectar, en el que se transmite la arquitectura como experiencia cognoscitiva ordenada es, en nuestro país, la Escuela de Arquitectura. Esta constituye ya, en sí misma, un primer ambiente, una primera cultura, que nos envuelve y penetra sin que podamos evitar sus determinaciones que pasan a nosotros como por contagio. En una formación por la que se generan formas cultural y socialmente compartidas, por la que se enseña a fabricarse un criterio en un sondeo contínuo de lo que nos va aconteciendo, una continua reflexión crítica sobre nuestra labor; favorecidas, cuando se da, por un clima de participación, por la aptitud de sus instalaciones, por la actitud de sus individuos -su inquietud y su participación activas-, por el intercambio de conceptos y experiencias, y por la transmisión de unos a otros de unos valores siempre contrarios a la incomunicación; a los comportamientos de grupos aislados; al hermetismo; a la falta de explicación; al interlocutor sin pasión, sin pulsión y sin interés. La responsabilidad de establecer un clima intelectual de discusión crítica y rigurosa del proyecto de arquitectura corresponde, en esencia, a las escuela de Arquitectura y a las ediciones gráfico-literarias.

Resulta que en las escuelas de arquitectura se habla de arquitectura regularmente, pero no del proyecto.

La Arquitectura contiene en sí la múltiple e inabarcable polisemia de la poética cuyo paradigma es el poema (Antonio Miranda), que crea una multiplicidad de relaciones sólo algunas de las cuales permanecen visibles; de manera que todas se encadenan en una trabazón coherente de decisiones de proyecto muy difícilmente reproducible. Los primeros trazos que dibujamos son la expresión simbólica de un sentimiento de cómo y qué es lo que queremos que nuestra arquitectura sea, y este esquema simbólico tiene infinitas posibilidades formales según las cadenas de relaciones que seamos capaces de ensayar.

Lo esencial de la arquitectura, desde esta óptica, es que no está definida previamente, que no posee un original con el cual ser comparado; que la solución o, mejor aún, el espacio de las posibles soluciones respuesta a los grupos de hipótesis ensayados, ilumina el problema; y no posees razón alguna para que la solución sea de una forma u otra: hasta que no tienes una solución no tienes el problema; De modo que en la proyectación arquitectónica debe darse un primer momento inventivo de gran intensidad y un segundo momento en el que se justifique. El pensar la arquitectura aparece así como exponente del pensar poético: fabrica una realidad y al tiempo siguiente la describe.

Ahora bien, si el proyecto de arquitectura consiste básicamente en producir imágenes arquitectónicas, su concreción ha de estar basada en operaciones específicas capaces, por su parte, de controlar la propia imaginación; de entre estas operaciones, la primordial es, en mi opinión, el dibujo. Además, en el sentido que participa de las propiedades de las imágenes, sirve como instrumento modulador de las mismas al concretarlas gráficamente, con su consiguiente retroalimentación: incorpora imágenes nuevas al acervo imaginario genérico. Así el dibujo se convierte en la técnica que le es propia a la ideación arquitectónica, de manera que el proyecto de arquitectura podríamos resumirlo, aún a riesgo de simplificar, en un proceso de dibujo modulado por consideraciones y criterios arquitectónicos concretos. El dibujo es la gran apoyatura del proyecto: a medida que éste se dibuja el propio dibujo te va sugiriendo nuevas ideas que no estaban en nuestra mente en un principio. Proyectar vendría a ser entonces interpretar a través del dibujo cada manifestación imaginaria, a la luz de nuestros criterios arquitectónicos, comprobando su correspondencia o discrepancia para introducir las oportunas correcciones, en una labor de paulatinos tanteos que podríamos llamar con Javier Seguí "operaciones proyectuales" u operaciones de proyecto. Estas operaciones proyectuales componen un sistema de recurrencias en que se va definiendo conceptualmente el ámbito del proyecto conforme se explicitan las respuestas formales a los planteamientos (hipótesis) de partida.

El dibujo por su relación tanto con la figuralidad representativa como con la esquematicidad activa, vincula imágenes con objetos, constituyéndose en el vínculo por excelencia entre las representaciones mentales (imágenes) y la objetualización gráfica (Javier Seguí). El dibujo se constituye así es el medio proyectual por antonomasia. Lo cual explica nuestro actual interés por el proyecto.

Cuando se habla comúnmente de ideas en arquitectura generalmente lo que hace es reproducir arquetipos, cosas absolutamente tipificadas que parece que tienen un significado porque culturalmente lo sostienen. Pero la arquitectura no vive de ideas en el sentido de preexistencias imaginarias, ni vive de impresiones. El entendimiento de la arquitectura como fenómeno enganchado a la imaginación es algo que queda por desarrollar. La naturaleza activa y anticipativa de todo proyecto supone la colaboración de la imaginación entendida como el funcionamiento mismo de la mente en tanto que configuradora de representaciones, esquemas y actitudes capaces de prefigurar situaciones novedosas y de movilizar la voluntad para alcanzarlas. Lo que está funcionando en el momento de crear, en el proceso de elucidar, no tiene una descripción lógica, tiene una descripción de imágenes e ideas. Y los arquitectos cuando trabajamos operamos siempre con imágenes y reconocemos una forma cualquiera una vez la hemos manipulado, de manera que las ideas no se pueden manejar sino como reflexión marcha atrás (esto ya lo hemos visto), de segundo orden, encima de una práctica, de una experiencia y de una reflexión sobre lo que se produce a nuestro alrededor. La arquitectura es, primero, un problema imaginario (un problema de aproximaciones sucesivas), de hacer, no de pensar (ya hemos visto que se resuelve haciendo como en las poéticas y en las actividades prácticas) y para poder desarrollarlo cada persona debe estar motivada (positiva o negativamente) y conmovida imaginariamente, y ser capaz de manejar con facilidad imágenes de diversas procedencias y tipos.

¿Cómo se hacen los proyectos ? Con proyectos (Francisco Alonso). Las ideas se transportan de unos proyectos a otros de manera que se crea a partir de lo que ya se conoce: los modelos ya creados suponen un recurso básico para la proyectación. La arquitectura se alimenta de un mundo personal de referencias e imágenes (imágenes entendidas como reminiscencias de las impresiones recibidas de forma, movimiento y sonido a través de nuestros sentidos que se alojan en nuestra memoria). Pero una imagen poco definida, no una forma concretísima, una especie de sensación de cómo deben ser las cosas (los desencadenantes arquitectónicos pueden ser existencialmente específicos pero siempre son ambiguos, imprecisos y hasta contradictorios). Esa imagen la tenemos obtenida por nuestra cultura concreta. Sin imágenes efectivamente aprehendidas que actúen como referencias y desencadenantes es imposible avivar el deseo de transformar nuestra condición con sentido.

De modo que intentamos trasladar a nuestro problema situaciones que conocemos -que tienen que ver con el tema o no, puede surgir una situación ajena a el- y que creemos que son adaptables al mismo. Debemos haber visto muchas cosas para que se nos ocurran muchas cosas, lo único que hace la imaginación es transformar (mediante bisociaciones) *inputs* existentes, referencias que surgen en el camino entre que se inicia el proceso y que surgen las imágenes, situaciones concretas que nos han impactado en cierto momento y que queremos recuperar e incorporarlas en un convocar todo el imaginario y desplegarlo. Cuando este ejercicio se realiza muchas veces llega un momento en que la facilidad de imaginar es muy fuerte, la capacidad para evocar imágenes es cada vez mayor, la imaginación es como un músculo (porque la memoria también se le asemeja).

Aún aceptada la imposibilidad de describir cómo funciona exactamente la imaginación -como no sea a un nivel fenomenológico-, creemos posible estudiar qué referencias, qué imágenes o qué provocaciones imaginarias están detrás de cada solución de la arquitectura. De ahí se podría llegar a clasificar la arquitectura por radicales imaginarios, por familias imaginarias, se podría fabricar lo que, con Ignacio Gómez de Liaño, denominaríamos una "anatomía de la imaginación arquitectónica". Clasificar la

arquitectura por familias imaginarias, por formas de imaginar y de proceder, por modos de operar. Al final, esto crearía escuela: una escuela puede consistir en una actitud imaginaria muy fuerte.

Una teoría del proyecto arquitectónico estaría íntimamente relacionada con el proceso mental del individuo que afronta la necesidad de proyectar algo. Pero teorizar sobre el proyecto es tratar de cómo se proyecta, no desde la particularidad sino generalizando. Hay que conseguir que cuando hablemos de arquitectura no hablemos de biografías o de tipologías o de historia, sino que se hable de crítica de la arquitectura. En literatura hay crítica porque hay poéticas, sin embargo, no hay crítica arquitectónica porque el proyecto -que es el hacer mismo de la arquitectura- no está siquiera verbalizado. El proyecto de arquitectura es un hacer difícil y, por ende, lo es la crítica de arquitectura, sobre todo, para nosotros los arquitectos, que nos expresamos con dificultad verbal en el ámbito del proyecto, pero tan siquiera parece que exista un esfuerzo por hacerse entender. Además, no todas las palabras sirven para decir las cosas que a uno le interesan, precisamos una terminología rigurosa y sencilla para hablar del proyecto que nos haga ser entendidos por la gente ajena a nuestra labor; cualquier palabra no sirve y dar con la adecuada exige un esfuerzo. Habría que probar denominaciones y descripciones tentativas, hasta encontrar las que tuvieran la virtud de ser simples, genéricas, precisas y consensuables en virtud de su capacidad de concisión y de evocación (J. Seguí). Debe haber una temperatura colectiva apropiada al intercambio de conceptos para tratar este tema; podremos entonces hablar de cultura del proyecto.

Pero si bien una metodología puede incluir una meditación teórica previa hay que entender que no es una teoría traducible a un proceder (la teoría no sirve para hacer). No parece posible meter al proyecto en la estructura lógica de una metodología: la acción no cabe en un método. Lo cual precisa el entendimiento de la metodología no como ámbito cerrado sino como aproximaciones sucesivas al proyectar. Lo fundamental es entender que no existe una única metodología sino que existen muchas metodologías, que cada método es infinitos métodos.

No parece hoy abordable elucidar un método global para el proyecto de arquitectura ni para su enseñanza, un sistema teórico cerrado. Sin embargo, se nos hace necesaria una reflexión en torno a la proyectación, por parcial que ésta pueda parecer, en el intento de describir sus procesos de una forma sencilla y comunicable; de manera que de ella se puedan derivar procederes, vocabularios, conceptos en suma, que permitan establecer un diálogo continuado con quienes estén interesados en sistematizar la proyectación. Reflexión en cuya base está la distinción entre proyecto de arquitectura como proceso, como suma de acciones operativas, y su resultado, los edificios, o lo que con ellos se quiera expresar. Una reflexión de este tipo, soportada sobre la propia experiencia, puede constituir un principio de teoría.

Ahora bien, la transmisión de un oficio se resuelve mediante la transmisión del cómo hacer y para un arquitecto esto significa fundamentalmente cómo proyectar. Creemos que la proyectación sí posee ciertos caminos, ciertas pautas de comportamiento, ciertos modos de hacer, que es posible modificar mediante el propio conocimiento. Pensamos que alrededor de la actividad proyectual aparecen multitud de puntos comunes bajo los que se decantan una serie de convenciones que a los arquitectos nos cuesta muchísimo especificar pero que tienen mucho que ver con lo que podría entenderse como una aproximación definitoria al fenómeno del proyecto. Hay situaciones que se repiten en los proyectos y hay problemas asumidos cuando acumulas mucha práctica. En el proyecto, como en cualquier creación, hay una serie de situaciones inevitables, de referencias fijas que sirven como comprobaciones cuando proyectas; no podemos hablar de metodología, sino de procedimientos que pasan por situaciones inevitables pero que no tienen método porque sus caminos son indefinidos; y hay una serie de fases que generan aproximaciones sucesivas al proyecto y, en definitiva, a la obra de arquitectura.

Y para un arquitecto es primordial conocer cómo se proyecta de cara a afinar su sistema de proyectación para ajustarlo a fines concretos o, en su caso, modificarlo, porque el propio hacer proyectual guía y da coherencia y validez al proyecto. Pero los arquitectos somos como cocineras, no transmitimos nuestras recetas (Javier Seguí), no compartimos nuestras procedimientos, no referimos cómo operamos ni qué cosas nos son más estimulantes en la proyectación.

El problema reside en que estas referencias no se revelan. A nadie le importa contar sus sueños, pero sí contar sus ensoñaciones, los sueños que tenemos cuando estamos despiertos, y es por una razón: ahí se está reflejando nuestra estructura personal básica mucho mejor que en los sueños (J.A. Marina). Lo que estamos dando a conocer son nuestros deseos, y la propiedad típica de las ensoñaciones es que tienen una enorme fertilidad imaginaria, que inventan multitud de cosas, porque una de las estructuras psicológicas más productora de ocurrencias son los deseos. El aspecto sentimental es básico y, de hecho, los sentimientos son acontecimientos que dirigen nuestra vida. Pero no es posible una cultura arquitectónica si no se explicitan las referencias como ocurre en otras culturas. Cuando no exista pudor, la cultura del proyecto arquitectónico se equiparará a la cultura literaria.

Es normal que el arquitecto hable en función de su propia experiencia arquitectónica, pero no de los procedimientos empleados para arrancar el proyecto. Se oculta el proceso del proyecto que es lo que, para nosotros, tiene importancia. Si los arquitectos, como poetas y literatos, fuéramos capaces de explicar

nuestras "fórmulas", mostrar nuestros procedimientos e incluso de hacer "citas" en nuestros proyectos, como se hace en cualquier escrito con solvencia científica, conoceríamos mucho más cómo se proyecta. Pero el arquitecto más experimentado no ve con plena lucidez su quehacer profesional y nos entrega a menudo un discurso autojustificativo, transido de elaboraciones intencionadas, en muchas ocasiones de forma no consciente, en un intento de prefigurar determinada imagen de sí mismo. El proceder proyectual muy experimentado lleva repetidamente rutas muy regladas difíciles de describir por la gran cantidad de evocaciones y experiencias que contienen. El arquitecto con más experiencia no piensa ya en su propio actuar porque es difícil reflexionar sobre lo que se hace cada día, porque lo tiene asumido en un hábito de proyectación. Cómo empezó a proyectar es algo que, como el cómo empezó a andar, lo tiene olvidado.

Se produce entonces una ocultación del proceso proyectual que lo situa más en el terreno de los mitos que en el de la razón. Pero necesitamos el convencimiento de que el proyecto discurre por caminos ciertos para aferrarnos a ellos, porque con la mitificación de la "idea" muchos proyectos sustituyen lo que es una idea de proyecto por una imagen formal elemental que rara vez va más allá. El pensamiento natural se encuentra en la raíz de los mitos y de los prejuicios y es algo contra lo que los arquitectos debemos prevenirnos. En este momento es preciso que seamos conscientes mediante el uso del análisis mito-poético de estas instancias que intervienen en nuestro inconsciente con impunidad absoluta. Hay que desmitificar el proyecto de arquitectura y esto se logra hablando del proyecto como experiencia -como oficio, repetimos-.

El presente trabajo

Así, para elaborar este volumen hemos preguntado a nuestros participantes qué entendían por proyecto de arquitectura o que tenían que decir al respecto del proyecto en sentido genérico. Unos, la mayoría, nos ofrecieron sus opiniones en directo, de viva voz; otros lo hicieron por escrito, y algunos hubo que lo hicieron de las dos maneras. Cuando las opiniones se dictaron en público, lo que hicimos fue recoger las opiniones y el debate a que daban lugar en cinta magnetofónica y transcribirlas posteriormente -la lista de quienes participaron en las transcripciones están aquí por orden alfabético al final de este volumen; y debo decir que sin su labor este trabajo hubiera sido de todo punto imposible, expreso aquí nuestro agradecimiento a todos ellos-.

Algunas de las transcripciones fueron posteriormente corregidas por sus autores -y aquí se transcriben con las modificaciones realizadas- y otras no; en cuyo caso las correcciones las hice yo mismo, escuchando de nuevo en las cintas lo que se habló cuando lo encontré necesario. Digo esto para que, consciente como soy de mi poca facilidad para escribir, no se me atribuya mérito alguno, sino que se reconozcan en mí cuantos fallos pudieran encontrarse en este trabajo.

Las aportaciones que se hicieron por escrito no aparecen en esta segunda edición, aunque aparecían por separado agrupadas todas en el Anexo del volumen original, que esta a disposición pública en los departamentos de Ideación y Proyectos, así como en la Biblioteca de esta Escuela. La decisión de retirarlas la tomamos para conseguir abaratar la edición de manera que su adquisición fuera lo menos onerosa posible. Por último, se da una Bibliografía de aquellos textos que encontramos aludidos y que atañen a la cultura del proyecto.

Quiero decir dos cosas más: la primera que hay contribuciones del primer curso que no aparecen aquí porque se perdieron; no me disculpo: destaco un hecho. Recuerdo dos: la de D. Antonio Fernández Alba (pérdida paliada por el hecho de que volvió a tratar el tema para nosotros en otro curso) y la de D. Gabriel Ruiz Cabrero (perdida definitivamente). Creo que no falta ninguna más. Además no poseemos el calendario de aquellas intervenciones -que he sustituido por mi recuerdo aproximado del mes en que se produjeron-, ni la lista de quienes las transcribieron: de los que recuerdo, he colocado su nombre junto a los demás por orden alfabético; a los que no, les pido disculpas.

La segunda cosa que quiero decir es que, ante el hecho de que no todas las transcripciones han sido corregidas por quienes hablaron, pedimos que no se tome este texto por lo que no es: no es una serie de escritos autorizados realizados por quienes encabezan estas páginas; es, insisto, la transcripción que nosotros hemos hecho de sus intervenciones.

Preguntar es una manera de conceptuar. Descubrir la verdad de los distintos modos de proyectar a la luz de las explicaciónes dadas por sus autores, es el reto que te proponemos con este trabajo.

Durante mi estancia en el ámbito académico y pedagógico me he aproximado a un tema que me parece fundamental y del cual no hay metodología o, al menos, no se ha sabido confeccionar en el panorama del pensamiento crítico arquitectónico: realizar unas normas, un vademecum, unas publicaciones, unos libros en los que se diga dónde se puede aprender a proyectar, que es tanto como aprender a vivir.

Aunque estas disciplinas del mundo de los arquitectos son tan evasivas, tan generalistas que no se pueden someter a unas normas, pues su planteamiento inicial -es decir el término arquitectura- está invadido por esta duda entre la precisión, una concreción de la materia con la que se trabaja; la técnica con que se opera, con la que se construye y, por otro lado, ese capítulo invadido por el ámbito del arte, un mundo que resulta difícil de controlar y sobre todo de precisar en normas.

Vivimos en una época, un siglo, en una cultura y civilización, en la que estos aspectos de indefinición en el campo del arte y en otros campos hay que irlos sometiendo a una cierta normativa.

Entre los conceptos de pensamiento y doctrina que se plantea el pensador en términos generales también se encuentra el proyecto. Pensamiento y doctrina se diferencian igual que original y derivado. Siempre estamos refiriéndonos al proyecto como una cosa original o una mímesis. Lo original, lo primero que trata de descubrir es la verdad, de manera que un proyecto -que fuera tal- sería aquel que busca la verdad del propio proyecto, la naturaleza del origen, estando en ella implícita la finalidad del proyecto.

Cualquier proceso, método, problema que fuéramos a implantar, está suscitado por la pregunta. De la capacidad que tiene el pensamiento para interrogarse surge la duda y de esta surge el error. La prueba del error es un afianzamiento para el conocimiento, los conceptos de prueba y error, de equivocación y otra vez repetición, son fuente del mismo. Sin estar imbuidos de todas estas ideas resulta muy difícil hacer cualquier cosa e indudablemente el proyecto de arquitectura. El proyecto de arquitectura entra de una forma muy escueta y sencilla en la crisis del conocimiento, teniendo que plantearse antes que nada la definición del campo, del territorio, de la finalidad del proyecto.

Dibujamos cualquier elemento en un papel y es casi un axioma, sin tener en cuenta que es una de las múltiples opciones de esta duda, de este interrogante.

Hasta aquí, estamos fijando tres términos: la búsqueda de lo original, tratando de descubrir la verdad; la búsqueda de lo derivado, de aspectos que ya están dentro de la cadena de producción en un proceso de desencadenamiento como modelos a imitar, a inculcar, aquello que se derive de la doctrina, ya que es necesario apoyarse en ella; por último, la duda, que es la que genera una situación de intranquilidad en la que no puede estarse siempre pero que sirve como método para alcanzar alguno de los supuestos, de los principios de lo que llamamos proyecto.

La primera tesis de trabajo es definir una aproximación, ya que el proyecto es algo que no existe, algo que imaginamos, aquello que está en el intelecto. A través de la inteligencia, de los conocimientos y de la experiencia que poseemos de la arquitectura, preimaginamos una realidad, siendo después a través de su construcción cuando se realiza su verificación. En el plano -en los dibujos- hemos prefigurado una situación que no es un modelo acabado y que se halla en pleno fluir.

La diferencia de la que hablábamos antes entre pensamiento y doctrina podría igualmente establecerse entre pensador y doctrinario. Con pensador me refiero no al personaje ilustre, no al erudito, sino al hombre que medita, que tiene su cualidad primordial en la libertad y en la que tiene el proyecto para elegir entre las múltiples opciones aquella que mas crea. La libertad interior de indagar el camino y los mecanismos, esto sería el método, es decir, el camino de las cosas como son. El doctrinario de lo único que está preocupado es de cómo impartir la doctrina y, lo que es más grave, de cómo imponerla, lo que implica una sumisión y por tanto una aceptación. En el ámbito de la Arquitectura no hay, como en otros, al estar ligado a la libertad interior, unos textos en los que se pueda beber esa doctrina, incorporándose algunas que se formulan y que rozan con la falacia.

El proyecto se encuentra, pues, en una lucha constante entre la búsqueda de la verdad, que no tiene límite y que es un camino, una aptitud, y esa otra visión de aplicación de determinadas doctrinas que conllevan la creación de mitos a algo que en el fondo no es más que un vacío interior de nuestras propias formas de pensar y que no tiene el menor atractivo. De esto nace una real necesidad de crítica.

La crítica, palabra que proviene del griego "*criterio*", es la atención en la búsqueda de las diversas verdades que tiene la realidad y su relación con los hombres y, en un sentido *kantiano,* un apoyo para

analizar aquello que existe y desde ahí inducir nuevos conocimientos y avanzar en cierta dirección. El primer paso hacia una metodología en la arquitectura sería este desarrollo crítico de las cosas, poder entenderlas desde un análisis que nace en uno mismo a través de su conocimiento y de su capacidad de inquirir. Preguntar hacia aquello que tenemos planteado. En realidad es lo que tratamos de realizar en un papel en blanco mediante un lenguaje, unas abstracciones a las que se asignan unos valores -que son los materiales- y que según la capacidad poética personal pueden adquirir un nivel de belleza que denominamos *arte,* cumpliendo a su vez ciertas funciones.

La dualidad conocimiento-mundo de las ideas y capacidad de expresión mediante el lenguaje es muy difícil de catalogar. Sin embargo, quizás con los grandes descubrimientos de principios de siglo la Lingüística es una de las ciencias que más estudiada está y que más desarrollo ha tenido y más método para interpretar sus múltiples facetas. El proyecto de arquitectura como capacidad de expresión de una idea se puede considerar como un lenguaje, de ahí que hablemos de *discurso arquitectónico.*

El proyecto de arquitectura viene solicitado por la visión perceptiva de lo existente. Ni en el Renacimiento, ni en épocas anteriores, ni después en el Neoclásico se habla de sitios, de lugares con esa terminología de esa abstracción que a partir del Movimiento Moderno denominamos *espacio.* Se trabajaba con un objeto aislado que se localizaba en un sitio; se construía sin tener en cuenta lo que había alrededor, no había necesidad de visión perceptiva entendida no sólo como visión sino la calidad en la que el edificio existe. El proyecto nuevo se entiende como una modificación de los ambientes, requiriendo un estudio que en términos de lenguaje hablado se denomina contexto -texto dentro del texto-

El contextualismo tuvo su mayor desarrollo durante toda la década de los sesenta con una enorme vigencia, una preocupación que lleva al desarrollo de una metodología y una gran literatura y que da lugar a estudios donde hay una mayor preocupación por el análisis de los alrededores del propio proyecto. Esta necesidad de contextualizar todavía la vivimos, llegando a decir que un buen proyecto es aquel que ha entendido el medio que le rodea.

Dentro de la metrópoli moderna la visión serliana de un edificio dentro de un contexto donde la perspectiva confluye ha desaparecido. La calle renacentista ya no existe. Lo mismo da que el edificio sea gótico o postmoderno, pues la lectura de aquél se realiza desde la movilidad y , además, desde una vista de pájaro un concepto nuevo e inédito. La metodología del proyecto de arquitectura ha tenido que modificarse por el cambio experimentado en la ciudad moderna, cuyo crecimiento ya no es lento como en la vieja ciudad burguesa, ya agotada al igual que la *polis* griega, la ciudad medieval, gótica o neoclásica, sino que el hiper-capitalismo postula por una nueva forma de ciudad, con un salto radical desde formas asequibles y controlables hacia algo que crece como auténtica metástasis -fenómeno del cáncer- con unas leyes aumentadas por el cambio de tiempo y que no son solo las del mercado ni las plusvalías del valor del suelo.

Este salto cualitativo de ciudad a metrópoli plantea unas tensiones y unos fenómenos de destrucción constante y de avasallamiento en todas direcciones, en un mecanismo de constante producción. A mi juicio, la lucha de finales del siglo XX está planteada en el encuentro de un proyecto de la *metaciudad,* algo que está más allá de la ciudad y un poco más acá de la metrópoli. De esta interacción se puede vislumbrar algunas salidas

El proyecto de la ciudad contemporánea es un proyecto frustrado: la gran frustración del Movimiento Moderno que postulaba la utopía de la nueva ciudad creyendo en el progreso y en la razón del hombre. En esta tensión, en esta situación crítica, en esta metamorfosis que ha sufrido la ciudad, la arquitectura como elemento consustancial que construye la ciudad no ha sabido cumplir su papel fundamental.

El fracaso de la realización del proyecto holístico, global, totalizador de la arquitectura ha producido la aparición de propuestas discretas, pequeñas modificaciones contínuas como alternativas a la transformación total. Las respuestas que se dan son mecánicas, de estímulo, creándose estereotipos, tipos degradados, estandarizaciones repetidas.

Desde finales del siglo XIX la arquitectura está en manos de los ingenieros de la arquitectura o, mejor, de los arquitectos de la ingeniería, de los morfólogos de las estructuras; la arquitectura geomórfica, la de los materiales que salen de la tierra está superada, no su experiencia ni sus métodos y conocimientos, ni la gran calidad de arquitectura que ha producido. Estamos inmersos en una segunda naturaleza de índole tecnocientífica de la cual no podemos excluirnos. El arquitecto tiene que vivir su tiempo, siendo el presente la única vía de proyectar. Todo lo que sea melancolía ayuda a tener capacidad y sensibilidad en el mundo de la poética para transformar el tiempo presente, sin una actitud de memoria y una visión de futuro no podemos proyectar, pero la arquitectura nace de una adecuación a su tiempo.

La técnica de la construcción en simbiosis con el proyecto deberían ser los vínculos más fuertes de la formación del método de proyecto de la arquitectura. Los materiales son aquellos con los que se imagina

el proyecto, pues una línea en el vacío carece de sentido si no es para una realidad que va a ser construida aunque solamente se quede en el dibujo.

El proyecto es el *no-lugar,* la utopía, algo que no existe y que tenemos que verificar, que debemos configurar, darle forma. No podemos reducirlo a una cuestión de signo o temática de funciones.

En el ámbito de la arquitectura -que es una relación espacio-temporal- no ha sido el espacio el que ha cambiado, sino el tiempo el que ha inducido cambios en el espacio, aproximándonos a un concepto más oriental, con la diferencia de que esta aproximación se debe a la tecnología por la cual aparece el concepto de *simultaneidad de acontecimientos,* tanto en nuestra percepción personal como global. Es a esto a lo que me refería al hablar del cambio sufrido en la percepción de la ciudad moderna que ha perdido el centro único de la visión serliana pasando a tener múltiples centros: la metrópoli es policéntrica, plurinuclear y las formas de expresión son polisémicas, por lo tanto la arquitectura en la que nos movemos tanto en su composición formal como en su concepción espacial lo es también.

Detrás de cualquier programa debe haber una reflexión en el tiempo y en el espacio, es decir, en el tiempo en el que se vive -en las circunstancias que se demandan- y en el espacio que tenemos que construir. Si detrás de esto hay una sugerencia, aunque sea una idea sutil, vaga, indudablemente eso se puede expresar en la diversidad de lenguajes que hay; no solo en el de la geometría que es el lenguaje que el arquitecto maneja. Esto pertenece a la vigilia privada de cada uno al enfrentarse con un determinado proyecto. En este proceso de meditación, de reflexión no se trata de utilizar inmediatamente el dibujo, que de alguna manera ayuda al ser un germen de ideas, sino que antes tiene que existir una lectura globalizadora del acontecimiento sobre ese programa determinado que enriquezca esa capacidad fria de lo esquemático, es decir, una capacidad de la utopía, de búsqueda de lo que no existe: yo creo que el dibujo lo podemos dejar en el dibujo.

Pregunta: ¿Qué cosa positiva es la que hay que añadir a esa duda-como-esencia de lo proyectual? ¿En qué podemos apoyarnos?. Tal vez tengamos que aceptar la situación en la que estamos. En el peor de los casos el arquitecto tiene que aprender algo para poder estar preparado, para acceder al mundo o para fracasar. La pintura ha muerto y se ha convertido en una terapia ocupacional ¿No ocurrirá lo mismo con la arquitectura?.

Tiene que haber algo que permita acomodarse para conseguir un cierto nivel de tensión emotiva - o estímulo- para poder hacer algo, porque si no te quedas aplastado... Y después ir al error, al espanto, a acomodarse, o ayudar a los demás.. Ha de haber un procedimiento que esté bien, positivo; también tiene que haber un aprendizaje para estar preparado, para poderte pervertir, para ser un fracasado, para poderte adaptar y, en una segunda etapa, tal vez alcanzar un cierto logro, para poder pelear y decir algo... Se puede uno adaptar, pero también puede ir diciendo cosas simultáneamente. En esta sociedad ya se van haciendo cosas...

Respuesta: El proyecto es, generalmente, un acontecimiento de afirmaciones, cuando en realidad, no es así; tampoco de negaciones, sino de interrogantes.

Hay que encontrar una respuesta, pero te encaminas más hacia la verdad mediante la duda que con la actitud asertiva: "porque sale de mi mano". Y es que el proyecto es reflexión, meditación, contemplación con una lectura menos automática que aquella en la que generalmente se nos educa, y educamos: una pedagogía de estímulo-respuesta, esto es, una actitud mecánica, no intelectiva.

Hay una concepción del proyecto fuera del proceso real de lo que el proyecto es: la duda, el aporte. El concepto de error no es el concepto de equivocación y triunfo, sino que es el concepto interrogatorio, dialéctico. Incluso con la lógica de un discurso coherente llegas a verificar aquello que no es, pero eso no es un error en busca de la solución, de la misma manera que se puede cometer un error en el desarrollo de una serie sin lógica matemática, una vez que ya te la han enseñado a desarrollar. No estoy hablando de la búsqueda de la fórmula sino de una especie de deflacción de este globo en que se mueve la actitud del proyecto de arquitectura y que se fomenta desde escuelas y centros.

El proyectar arquitectura tiene un poder, una capacidad crítica, que no es solo una espiritualidad sino que hay, como hubo en el Movimiento Moderno, un espíritu de época. La pared-cristal está ya inventada en el Gótico, el cerramiento con un material lábil de gran policromía y calidad. Esta es la capacidad que tiene el proyecto como gestación de que la utopía se haga presente, de que el proyecto o el no-lugar se haga realidad.

La vasija griega, por ejemplo, se proyecta a partir de algo que ha de albergar la sed futura, inventándose el vaso, el ánfora. Ese es el momento que debe tener el proyecto de arquitectura, de algo que sirve para el futuro: la utopía. Pero con la lectura del no-lugar o el no-proyecto, el ánfora no sale de un momento genial sino de un proceso, al igual que la columna proviene del dolmen -que para significar un lugar erigía una piedra- naciendo de la necesidad de que la memoria se actualice, ya que el hombre vive

de recuerdos y se expresa por símbolos y los realiza mediante funciones: aquí es donde se mueve el proyecto de arquitectura.

Los no-lugares modernos son los aeropuertos, el Metro, la calle... Estamos en tránsito permanente. Las fachadas ya no son las fachadas de los arquitectos sino un soporte de alusiones-ilusiones; los anuncios, el neón..., son imágenes que no tienen nada que referir al soporte arquitectónico. Una escultura de Chillida o Palazuelo te enseña más que cualquier "fachadita" de un arquitecto por muy prodigado que esté, en aquéllas hay un tiempo condensado de meditación, no son formas gratuitas. Lo mismo hallamos en algunos espacios o en algunas arquitecturas realizadas: en la *Casa de la Cascada* de F.LL. Wright hay una empatía, algo que no es azar; esa empatía es la que tiene sentido, por eso es el lugar que uno inventa...

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

Hoy quiero presentaros a un gran arquitecto como es D. Francisco de Asis Cabrero, y, ante todo, un auténtico caballero. Yo tuve la satisfacción de presentarme en oposición a él para la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas, y guardo aún un recuerdo muy grato del apoyo y la afabilidad que mostró hacia el resto de sus compañeros y, entonces, adversarios. Creo además que estamos ante un excepcional representante del Racionalismo Madrileño, de un gran purista de la arquitectura. Para mí, el más purista de nuestra arquitectura has sido tú. En este país en el que tampoco se puede hacer tanto, tú eres un arquitecto importante y con muchas obras.

D. Francisco de Asis Cabrero: Respuesta

Crees que tengo bastante interés en esa época ¿no? Pienso que en la anterior también lo tenía. Cuando se hizo la Ciudad Universitaria había obras muy buenas; había entonces buena arquitectura, y un buen arquitecto era D. Modesto López Otero, quien además era muy contrario al Racionalismo... Luis Moya entonces destacaba mucho.

Comentario: Tú has sido un purista radical con una visión de la arquitectura llevada al límite. Muy pocos arquitectos han sido tan puristas.

Respuesta: En los últimos años de mi carrera -me faltaban dos años para terminar- yo tenía un tío diplomático destinado en Roma, así que me fui a Italia y conocí a muchos intelectuales y artistas de la época: arquitectos, pintores... Libera me llevó a las poblaciones nuevas del Sur de Italia y luego pude pasar a Suiza, donde conocí a Max Bill, y, lógicamente, eso me introdujo bastante en el ambiente de la vanguardia artística de la época. Además, con Coderch me introduje en Roma. El fue el primero en salir de España. Era un racionalista muy interesante. Le daba a su arquitectura -al racionalismo mismo- un carácter muy español, muy popular. Yo, en mis libros de arquitectura, hago resúmenes y cojo fotografías muy buenas y tengo una fotografía de la casa de Coderch preciosa.

Comentario: Además, usted tiene publicado un tratado de arquitectura impresionante que se lo publicó el Colegio de Arquitectos de Madrid. Supongo que está en la Biblioteca de la Escuela.

Respuesta: Sí, sí, es una cosa absurda porque no soy un literato. Escribo y me expreso con alguna dificultad, pero bueno... la arquitectura se expresa *per se* en los planos y en las fotografías. En ese libro, más que escritura hay planos y fotografías. Me moví mucho, di la vuelta al Mundo: atravesé toda Siberia, llegué a Japón, a las islas del Sur..., me interesé por las viviendas para pueblos negros..., y luego fui a América y a Australia. Entonces se hablaba mucho de la Opera de Sydney, que yo critico porque fue una cosa bastante disparatada...

Comentario: Te ruego que entre nosotros te consideres como en tu casa.

Exposición de su obra personal

Quiero deciros en primer lugar que como tengo cierta torpeza para hablar en público me ayudaré con diseños y diapositivas. Se trata de fotografías que he sacado de obras mías (empieza la proyección de diapositivas):

Estos son unos croquis que hice yo en mi época de estudiante. Este es un dibujo en el que hay una torre cúbica de mi familia -la Torre de Quevedo-. Esa figura cúbica mandó mucho en este dibujo.

Aquí veis un dibujo de mi época universitaria..., un dibujo lineal que hacíamos, un lavado. Esta técnica era...¿cómo se llamaba? ¡Mancha!. Moya, no Luis Moya sino Manuel Moya, que se quedó de profesor aquí (se refiere a la Escuela de Arquitectura de Madrid), había sido profesor académico.

Este otro dibujo es el Discóbolo que está en el "Museo"... (se refiere a un aula de la Escuela de Arquitectura de Madrid conocida comúnmente con ese nombre).

Dibujo también de estudiantes -lo hicimos Aburto y yo-, trata de un monumento a la Contrarreforma, la cosa más retrógrada... Es en esencia una planta en cruz, con una base que es un arco

de triunfo dedicado al Misterio Español y, al fondo, un templo a San Pedro. En los costados, en los altares enfrentados, estaban el Concilio de Trento, y los Jesuitas y a la izquierda la Santa Inquisición. El resto lo pinté yo... Todo esto es de un tiempo en que, terminando nosotros la carrera, del racionalismo se hablaba poco y lo clásico estaba muy vigente.

Estas son las viviendas del primer proyecto que hice en esquina. Para la Obra Sindical en Salamanca, es un tipo de vivienda que se empezó a utilizar mucho en España: con tres dormitorios, un cuarto de estar, cocina con despensa y cuarto de baño.

Pregunta: ¿Las "piezas húmedas" juntas?

Respuesta: Sí, cocina y baño... Hay una escalera para cada dos viviendas. Todo era viviendas menos la Casa Sindical. Hablo del año..., terminada la guerra, en el 40 ó 41... Aquí vemos la Casa Sindical, que dependía del Sindicato. Esta diapositiva es de la obra terminada... Se construyó con cubierta de fibrocemento y con piedra de la localidad. Aquí veis una acuarela de la Casa Sindical, la plaza... Aquí yo ya introduje unos pórticos en un catrecillo con un escudo encima, que algo sirvió para el concurso posterior de la Casa Sindical... Sigamos.

Esto fue también en aquellos primeros momentos después de la guerra en los que no había prácticamente hierro. Estas casas están en la Avenida de América (en Madrid). Se las ve a la izquierda. Son a base de dobles arcadas con tirantes de hierro, porque claro, no había cemento, o muy poco.

Este es un sistema que yo trabajé mucho con Aburto y lo introduje en esta bóveda tabicada. A Aburto se lo trabajaba un aparejador muy inteligente que había entonces y que él había conocido en América, me parece que sabía mucho de esto. Yo también le conocí e hice muchas cosas con él. Esto fue lo más significativo, también la Feria del Campo... Este aparejador tuvo dos hijos que son muy buenos arquitectos, los hermanos Manuel e Ignacio de las Casas. Son profesores aquí ¿no?

Aquí veis una sección por las escaleras y las plantas. La planta superior en la que está el estudio... Ved los contrafuertes a un lado y a otro, los bloques de hormigón prismático y unos tirantes de acero de arriba a abajo y luego las bóvedas tabicadas de ladrillo que se ven en planta baja, tanto en las escaleras como en las viviendas. Ahí se ve, en el bloque de la izquierda, el cuarto de estar, la cocina y el cuarto de baño y una escalerita que sube arriba a los tres dormitorios... Seguimos.

El detalle de cómo están los muros de ladrillo macizo en la sección. Primero el frente: cómo se ancla el tirante al extremo del muro y luego teneis en detalle la bóveda tabicada, la primera hoja a espina de pez y la segunda contrapeada... La primera hoja se traba con yeso y sirve de encofrado (entonces no había madera), la segunda hoja se traba con mortero de cemento... Entonces había muy poco hormigón, ladrillo había todo el que se quería, y, lógicamente, fue lo que en esta obra empleamos mayoritariamente.

Estas son las viviendas, el cuarto de baño, el cuarto de estar...y luego unas terrazas de doble altura para permitir un buen asoleo... Esto es por detrás.

Esta diapositiva es de otras viviendas que están cerca de la Avenida de América -en una calle que la cruza-. Esto ya se construyó con estructura de hormigón. Empezó entonces a haber más cemento y también hierro. Ved las escaleras a derecha e izquierda, la terraza. Estas paredes se conservan bastante bien, pero se han estropeado las fachadas. Estos son los dormitorios, el cuarto de estar, comedor y la cocina y el cuarto de baño... Sigamos.

Esto pertenece a una exposición en Alemania, en el friso hay grandes fotografías... Se encontraban aquí las ferias más importantes y significativas que, para ellos, había en Europa en aquel tiempo. La primera fotografía que se ve es de una placita que estaba en la Feria del Campo en Madrid, ahora la veremos. El otro edificio que veis era sueco y el otro de este americano, ¿cómo se llamaba...? ¡Wright!. Le conocí yo en su estudio, cuando aún trabajaba. Tenía a los alumnos la mitad de las horas de la jornada para estudiar y la otra mitad para arreglar las casas, proyectarle los huecos... Además tenía mucho carácter y se pegaba la gran vida, porque los alumnos le hacían todo.

Comentario: Hasta le llevaban en coche

Respuesta: Sí, le hacían todo.

Comentario: Era como tenía que ser (risas)

Respuesta: El hablaba de una casa de la que habreis oído hablar: la Casa de la Cascada, de un propietario cuyo nombre no recuerdo y de un contratista. Decía que salió muy bien porque es fundamental en una obra de arquitectura que tenga un buen propietario y un buen constructor: el arquitecto es importante pero no fundamental. En España tenemos un ejemplo clásico que es El Escorial, había un

arquitecto de mucha categoría que fue Juan de Herrera, y un propietario, también de mucha categoría, que fue Felipe II; luego estaban los canteros de Santander que vinieron a trabajarlo, ¡y les salió una "casa"..!. Se ve cual era la intervención de cada uno en esa anécdota histórica en la que Juan de Herrera le enseña por sorpresa al rey la bóveda plana del sotocoro y el rey le contesta algo así como: ¡Juan de Herrera... de aquí se va a la horca! ¡No hagas tonterías porque esta bóveda plana...! Y además tenía mucha razón... se veía que le había molestado que con cantería hiciera una bóveda plana. Fue un alarde de estereotomía éste de Juan de Herrera muy meritorio.

Os muestro aquí una acuarela de la Feria del Campo. Esta es la plaza principal. Hay un cine... Este es el comienzo, unas bóvedas tabicadas para hacerlo rápido y fácilmente. Aquí apenas empleamos hierro. Una bóveda grande de ladrillo..., el arco también de ladrillo tiene unos tirantes para anular los empujes. Por lo demás no tiene nada de especial... Sigamos.

Una fotografía de la inauguración, que tuvo mucho éxito. Esta es la planta.

Pregunta: ¿Desde dónde está hecha la fotografía anterior?

Respuesta: Puede que sea una fotografía aérea o puede que sea desde una torre muy alta que hicimos..., no sé, no me acuerdo. Desde un "autogiro" podía haber sido porque entonces ya funcionaban. Esta es la plaza... Sigamos.

Tenemos aquí una nave para maquinaria. La maquinaria, que era muy pequeña entonces, cabía, pero después se hicieron mayores.

Este es el arco de recepciones más importante y es en bóveda tabicada con tirantes de hierro vistos y luego estos grandes arcos... Aquella pintura la hizo un pintor muy bueno de entonces.

Comentario: Esta arquitectura la hicieron arquitectos de verdad, es decir con sólidos conocimientos de construcción, de cuando las cosas se hacían con menos medios. Es una arquitectura pensada y hecha a medida de las circunstancias.

Respuesta: Sí, además esta labor salió un poco de repente. Aquí nosotros tuvimos un maestro que había hecho bóvedas, que era Luis Moya. Nosotros pensábamos en las casas de Luis Moya. Claro, aquí había un alarde de novedad, pero Luis Moya hizo obras fundamentalmente útiles mientras que ésto era una exposición.

Mirad, los primeros croquis que yo hice para la Casa Sindical.

Pregunta: ¿Un concurso?

Respuesta: Sí, un concurso al que con mucho entusiasmo se presentó también Aburto. Coderch participó con un proyecto muy bueno... Participaron algunos arquitectos muy buenos, unos más jovenes que otros, que hicieron proyectos muy buenos... Sigamos.

Aquí teneis otros croquis, croquis que están muy estropeados: éste con el emblema del Sindicato, éste otro es una acuarela que hice para el concurso. Esta era la fachada posterior con el gran salón de actos, y esta la fachada principal... Aquí nos dieron el primer premio a Aburto y a mí, el segundo premio a Coderch y el tercero.. .no recuerdo el nombre, un arquitecto más joven que yo, para mí era un chaval. El tribunal nos exigió que se siguiera mi idea.

Pregunta: ¿Tú ya habías trabajado con él?

Respuesta: Era muy amigo de él. Habíamos hablado mucho de arquitectura él, Coderch y yo. Coderch estuvo aquí destinado, trabajando, y nos veíamos casi todos los días. Aburto quería prescindir de mi idea y de la suya y hacer una cosa nueva, y yo que estaba relativamente satisfecho con la mía, pues discutí con él. El es un hombre de mucho genio..., yo soy muy tolerante pero él, en cambio, es muy de imponerse. Ahora bien, se conoce que yo me defendí bien y él cedió, y en lugar de poner cosas suyas ocurrió todo lo contrario, se volcó en mi idea y aportó otras y todo mejoró mucho, mejoró el proyecto. Y ése que veis es el proyecto... Sigamos.

Una sección con los garajes abajo, garajes inmensos. Se empezó a hacer una excavación a pala y pico. Esto era tremendo, como un hormiguero. Carros de bueyes y camionetas malas... y, de repente, se quedó con la obra un vasco "echao p'alante" y compró tres o cuatro excavadoras nuevas que en América ya se usaban y las trajo aquí; y así se pudo hacer ésto rapidísimamente.

Pregunta: ¿En que año se hizo esta obra?

Respuesta: A raíz de terminar la guerra, tres años después de terminar la guerra. La guerra terminó en el 36.

Comentario: No, en el 39.

Respuesta: ¿En el 39?... Sí, sí, esto es del 42 me parece, a mí me suena el 42... Esta fotografía es de la planta sótano. Aquí en esta excavación en la que desaparecen el pico y la pala se impuso la maquinaria y verdaderamente todo cambiaba absolutamente. Por eso yo creo que el marxismo se ha hundido al final, porque aquella barbaridad de obreros trabajando en condiciones fatales, pudo provocar una revolución en Rusia, pero luego pasó todo lo contrario. Verdaderamente el *sindicato vertical* que predicaba José Antonio era una especie de sindicato donde estaban presentes los obreros, los patronos....Claro, el obrero desaparecía en las tremendas masas de trabajadores de antes, pero con la maquinaria se especializaban y pasaban a otra categoría. Aquí vivimos -creo yo- aquel momento con la Revolución de Asturias por una clase obrera que vivía en pésimas condiciones. Yo no sé ahora cuál es vuestra experiencia. Yo ahora trabajo poco, pero una de mis últimas obras -la Casa del Pastor- se hizo con muy pocos albañiles y con unos andamios impresionantes y además los albañiles ganaban bastante.

Esto es también muy cerca de la Casa Sindical, que salió a concurso, en la Avenida del Generalísimo ahora Paseo de La Castellana: un monumento a Calvo Sotelo, que había sido un "mártir" de la guerra para los triunfadores; así que fue un concurso al que le dieron mucha importancia. Yo me presenté y proyecté unas alas de hormigón y en el centro dispuse el monumento. Fijáos cómo estaba Madrid, todavía en verdadera prehistoria: La Castellana terminaba ahí y ya se había construido el estadio de fútbol... Estas dos torres inclinadas haciendo arco han aparecido aquí (muestra una fotografía de las dos torres inclinadas conocidas como las torres KIO).

Pregunta: Usted ha criticado muchísimo el proyecto de las torres KIO ¿no?.

Respuesta: ¿Lo criticaba? Sí, claro, era irracional. El monumento era otra cosa. Ellos cogieron lo que no debían haber cogido, que era la inclinación.

Aquí la primera casa donde yo viví. Después aumentó mucho la familia y tuvimos que trasladarnos. Esta casa vino a verla Alvar Aalto, que era finlandés y por lo tanto muy poco locuaz, y le gustó. Yo le había conocido en Finlandia. Entonces, Carlos de Miguel organizaba muchas reuniones de arquitectos y yo era de los pocos que tenía un vehículo (entonces casi no había coches) y me pidió que mostrara Madrid a Alvar Aalto. Era un hombre muy fino, muy educado. Le pregunté qué quería que le enseñara de Madrid y me dijo que una obra de Madrid y una obra mía, así que le enseñé esta casa. Por aquel tiempo ya se habían restaurado las capillas de San Antonio de la Florida y había fiesta allí, de modo que le llevé a ver las pinturas de Goya y también la capilla, que le gustaron mucho. También quiso probar el vino tinto de La Rioja. A mí también me gusta el vino, pero no tanto como le gustó a él (risas)... Le acompañé tambaleándose, pero encantado, al hotel Metropolitano.

Esta es, ya os digo, la casa primera donde creció mi familia. Una casa de estructura vista de hormigón, con unas terrazas para los niños... Una vivienda bastante buena, aquí teneis la planta.

Este es un proyecto que hice para la Escuela de Hostelería, La construcción alta es donde están las aulas teóricas y la baja es donde están las clases prácticas, muy importantes para los cocineros...y había también una piscina... En este lugar dispuse la zona pública con una estructura de hierro vista, más racionalista. Esto es de los años cuarenta.

Esta es otra cosa que me encargó el Club del Parque Sindical. Fijaos en una cosa: se trata de un complejo de piscinas, con vasos para nueve y doce nadadores, también había una piscina para niños..., vestuarios, los trampolines para la piscina principal..., había un reloj que a las doce del mediodía tocaba el "Cara al sol" con sonido de campanas. Es una época que ya pasó

Esta es la sede del periódico Arriba. A mí me llamaron los dueños de Arriba y me dieron el programa. Me dejaron que utilizara el material que yo quisiera. Me dieron muchas facilidades. Ya entonces había bastante hierro. Proyecté una pantalla que eran las oficinas y detrás dispuse las naves para la maquinaria. Aquí ocurrió una anécdota: en el mes de julio, cuando se había terminado la obra y comenzado a utilizar, me llamaron del periódico y me dijeron que a nadie de la casa le había gustado el periódico y me pedían que dispusiera una celosía de hierro con un emblema... Entonces me fui de veraneo. Estaba en la playa pero pensando en el Arriba... Pasó el verano, llegué a casa, al estudio, y me puse en la mesa a ver si se me ocurría algo ¡y no se me ocurría nada!... Pasó un año, dos años..., y no me volvieron a decir nada. ¡Menos mal! (risas)

Comentario: Ahora es un edificio emblemático de Madrid.

Respuesta: ¡Sí, ahora no se puede echar abajo! (risas). Tiene sus fallos, pero es una de las obras que yo había hecho con más idea, con más interés. Es una arquitectura muy racionalista.

Sigamos... Proyecto en Karachi, Paquistán. Un concurso. Había muerto el fundador de Paquistán -país que estuvo mucho tiempo unido a la India-. Me presenté al concurso internacional con un proyecto que constaba de tres elementos: el mausoleo unido a la tumba (el cubo rojo), una mezquita cuadrada con pórtico (blanco), y luego un canal que cruzaba la planta en el que dispuse dos fuentes: una componiendo el frente de la tumba. Había unos edificios grises abajo, Diapositiva de unos versos del Corán en una mezquita abovedada.

Pregunta: ¿Qué altura tenía?

Respuesta: No lo recuerdo. No era muy grande... En esta otra diapositiva me lo han puesto parecido en París, al lado del río Sena.

Pregunta: ¿Es el Arco de la Defensa?.

Respuesta: Sí, yo no lo he visto porque no he ido a París recientemente. Me lo enviaron en un libro.

Esta otra diapositiva es de unas maclas que proyecté.

Pregunta: ¿Dónde están?

Respuesta: No, no está hecho. Es una fantasía, una composición en el mar de Santander.

Pregunta: ¿Que opina usted de los arquitectos actuales?

Respuesta: Hay arquitectos jovenes estupendos. Si me citais nombres que os interesen...

Pregunta: ¿Carvajal?

Respuesta: Me gusta mucho. Hay tres arquitectos a los que admiro mucho: Carvajal, Moneo y Cano Lasso. ¿Por qué? Porque he visto muchas cosas de ellos. Por cierto, que Julio Cano tiene un centro...

Pregunta: ¿El de Buitrago?

Respuesta: No, el de Santiago de Compostela. Un edificio muy bueno orientado a esta arquitectura de ahora que mezcla... *eclecticista.* Estamos viendo las ventanas blancas en La Coruña, de aluminio lacado que quedan muy bien, con un mármol blanco con columnas y paramentos preciosos. Una arquitectura moderna muy interesante... Carvajal también ha hecho cosas... este edificio con el que empiezo yo mi libro -la Adriática- de aspecto es muy bueno. La distribución no la he conocido... Luego, de Moneo..., la Escuela de Pamplona, que la conozco muy bien, y un teatro..., otras cosas que he visto pero que no recuerdo ahora.

Hay otros arquitectos muy buenos, en España ha habido siempre muy buena arquitectura...

Pregunta: Después de tantos años de trabajo ¿Le queda algún proyecto que tuviera la ilusión de hacer y que no le hayan encargado?

Respuesta: Cualquiera. Cualquier proyecto lo cogería ahora (risas) ¡Claro, todavía me encuentro con fuerzas!. Aún dibujo, pinto mucho...

Comentario: Ahora estás en la edad de hacer locuras. Frank Lloyd Wright, el edificio de la torre de una milla lo hizo un poco mayor que tú.

Respuesta: Yo ahora más que pensar en arquitectura pienso en otras cosas. Ahora en casa estamos dibujando un libro que yo quisiera publicar: "*Tres reflexiones sobre arquitectura*". Es un sentido muy abierto de la arquitectura, la primera reflexión la hago en papel cartulina siena, con blanco y negro, donde domina el color. Es la creación infinita del Universo, en unos dibujos que comienzan por la luz de la tierra que se extiende a kilómetros, a años luz, hasta donde se ha podido llegar. Arquitectura del mundo astronómico de una belleza tremenda. El primero lo he escrito yo. El segundo consta de lecturas de otros. Termina con los hechos de los Apóstoles.

Pregunta: Entonces estás trabajando todos los días.

Respuesta: Sí, porque estoy muy acostumbrado. Fernando me ayuda mucho, me anima. Estamos los dos allí. Luego viene gente, los hijos que a veces bajan a hacer alguna cosa. Cuando querais, venid a casa.

Pregunta: ¿Nos invita?

Respuesta: Si hombre, venid al estudio, venid...

Pregunta: ¿Y su sobrino Gabriel?

Respuesta: Hace tiempo que no le veo, aunque le quiero mucho y le admiro como arquitecto. Es hijo de mi hermana Carmela. Es muy inteligente. No lo digo porque sea mi sobrino, lo haría por un hijo, pero un sobrino ya queda muy lejos (risas). Ha publicado un libro muy bien hecho.

Pregunta: ¿Cómo se puede abordar un proyecto como el centro islámico cuando se es católico.

Respuesta: Primero hay que estudiar un poco la cosa. Mahoma se inspira en Jesús, no como los chinos o los japoneses que ven el espíritu en la madera (risas). Son religiones muy cercanas.

Pregunta: ¿Usted viaja para conocer arquitectura o conoce arquitectura al viajar?

Respuesta: Me gusta mucho la geografía y la arquitectura. Viajo para aprender arquitectura: es mi disculpa. He leído novelas que me han impactado mucho. Yo fui a Rusia por el "Miguel Strogoff" de Julio Verne. Si no, no hubiese ido, porque allí no se encuentra nada. Bueno no, de la arquitectura rusa desde el siglo XVI ó XVII con unas abstracciones geométricas preciosas es de donde sale Malevich... También Asia, Indostán..., el Taj Mahal es muy bonito... La arquitectura china la conozco menos, pero el urbanismo es muy bueno. En Europa es donde más escuelas de arquitectura hay.

Comentario: Tienes una obra que tiene mucho que ver con lo abstracto del Movimiento Moderno.

Respuesta: Sí, yo ahora sigo pintando y mucho es abstracto. Hay muchas vertientes de lo abstracto. Ahora estoy empezando un retrato de mi mujer, de estilo realista. Mal, porque es muy difícil. Sale mejor "la cosa abstracta" para los arquitectos. Porque la geometría tiene mucha belleza; el color y la abstracción de la geometría.

Pregunta: Ha dicho que el monumento de Pakistán tenía que ver con el arco de la Defensa, pero también tiene que ver con Oteiza y sus estelas funerarias ¿no?.

Respuesta: Oteiza, le he conocido mucho...Ahora no logro evocar su físico

Comentario: A mí me sorprendió la primera diapositiva que nos mostró, la "Torre Quevedo". Parece como si ese "cubo" fuera presidiendo parte de su obra posterior.

Respuesta: ¿El cubo? No, lo que ocurre es que también el Cubismo y el Racionalismo son muy prismáticos y, por tanto, muy cúbicos. Todos en esta generación estamos muy marcados por el cubo, por el prisma. Claro que el programa impone mucho, en huecos, balcones, distribución y altura. Una obra de la que me quedé muy satisfecho y sentí mucho cuando se metieron con ella fue la fachada del periódico Arriba. Ahora me alegra mucho que no se pueda tirar. Los mismos que la encargaron lo pretendieron. (risas)

Comentario: En todas sus obras hay una meditación en la fachada, aparte de las plantas. Pero la fachada es una cosa meditadísima de precisión y exactitud.

Comentario: Le Corbusier tiene muy poco que ver con su obra.

Respuesta: No me inspira demasiado. Aunque ha inspirado mucho a mucha gente. Además no le conocí, aunque he conocido a muchos arquitectos de España y del Mundo. He leído algunos libros de él que no me han convencido y le he perdido la pista. Aunque ha ayudado mucho a la arquitectura moderna. Me tira mucho más Mies, el Pabellón de Barcelona...

Pregunta: Cuando estuvo en Roma con Libera, ¿le enseñó la casa Malaparte?

Respuesta: No, es posterior.

Pregunta: Pero el proyecto lo conoce bien. ¿Qué piensa de un proyecto tan radical?

Respuesta: No lo tengo ahora en la cabeza, aunque he estado muy absorbido por los italianos.

Comentario: Sin embargo, su arquitectura está más cerca del Racionalismo Italiano.

Respuesta: Sí, claro. En aquel momento aprendí mucho de ellos. No como la Bauhaus, que es un desastre: todo negro y gris, y las azoteas funcionando mal... Las han tenido que poner canalones. Claro, como llueve tanto... No como en Italia, esas casas blancas con balconadas, huecos cuadrados..., como en España.

Comentario: El que era excelente era Coderch.

Respuesta: Si alguno teneis los "*Tres Libros de Arquitectura*", en las primeras páginas pongo una casa preciosa de Coderch. No pongo que es de él y debería haberlo hecho

Comentario: No nos ha hablado del material pero sus obras están maravillosamente construidas, con unos paños de ladrillo excelentes...

Respuesta: No es ningún misterio, en seguida me di cuenta de que el material es importantísimo. Hice la Casa Sindical con ladrillo, porque es un material precioso, un material para sacar mucho partido de él. En España tenemos lecciones bárbaras en nuestra arquitectura moderna, empezando por la Casa de las Flores de Secundino Zuazo. También el hierro visto es un material que se conserva muy bien. Hay que pintarlo de vez en cuando... Yo no he ido por el mosaico que también es muy español aunque es más impuro. También de revestimiento, la pintura no se considera como arquitectónica... Torres Blancas tiene buena distribución, pero luego el hormigón visto no va. Es un material muy difícil. Hay obras en hormigón muy interesantes, pero es muy difícil acertar con él. Yo he huido de él por eso mismo. No os aclaro nada porque digo cosas que todos conoceis...

Comentario: Le agradecemos mucho que nos las diga.

Respuesta: Pues el día que querais, venid al estudio.

Comentario: Si nos das copas...(risas)

Respuesta: No es muy grande, pero cabemos todos.

Comentario: Te iremos a visitar...

D. Javier Seguí de la Riva: Exposición:

A la pregunta de cómo abordó su primer problema arquitectónico hay pocos arquitectos que hayan respondido hasta el momento. Así, la cultura del proyecto es, en general, pobre porque ha habido un ambiente que impedía que se hablara del proyecto de una forma sistemática, matizando conceptos. Hay por ello en toda Europa una urgencia por sistematizar el proyecto: de fundamentar la enseñanza de arquitectura y de posibilitar su comunicación.

Algunos arquitectos veteranos no son ya conscientes de ciertas deformaciones que conforman un retrato intencionado de sí mismos: no es posible que no hayan leído -tal como nos dicen- determinados libros o revistas. Con ello nos están mostrando el problema actual de la cultura del proyecto: que apenas existe.

En el antiguo sistema de enseñanza en esta Escuela, uno se enfrentaba sin apenas preparación a un proyecto de gran envergadura; si se preguntaba al profesor qué hizo él cuando se encontró en la misma situación la respuesta era desesperanzadora: "no me acuerdo". Lo que nos pueden decir nuestros maestros parece ser más útil para elaborar un análisis psicocognoscitivo de la situación que para obtener alguna enseñanza sobre el proyecto. Estamos oyendo los testimonios de toda una cultura que ha protagonizado las publicaciones y que nunca ha hablado con profundidad del proyecto ni de la arquitectura.

Frente a ésto debe haber otra reflexión -representada por la gente más joven- que esté involucrada en la voluntad de sistematizar esta materia. No se trata de metodologizar, lo cual es imposible, sino de sistematizar conceptos y operaciones, aislar situaciones: de otro modo no habrá pedagogía ni comunicación

Por otra parte, es claro que todo el que enseña se basa en una experiencia y en una reflexión; todo el mundo enseña en función de lo que sabe, de ahí que hace dos años, en este mismo seminario, preguntáramos a los participantes por las convicciones que defendían en relación al proyecto, a su forma de conmover al alumno a la hora de enseñarle a proyectar y acordamos -D. Antonio Fernández Alba y yo- darle este título al darnos cuenta de que de lo único que se puede hablar en relación al proyecto es de su cultura, de cómo es vivido, reflexionado y argumentado por quienes tienen que ver con la proyectación, conscientes de que nos presentaríamos ante un panorama muy diverso, pero también de que no había otra manera de hacerlo.

Es de esperar que en unos años se extenderán conceptos a partir de los cuales se empezará a organizar una teoría global, con palabras comunes capaces de conectarse unas con otras, desarrollando una saber que, aunque no sea científico, pueda tener la categoría de una teoría poética. De hecho, se empieza a ver en algunos libros (como en *La Lógica del Límite* de Trías) un cierto ambiente propicio. Hoy no se habla de arquitectura aunque sí del proyecto y, hasta ahora, no se hacía o si se hacía era en términos puramente filosóficos.

Yo plantearía otra pregunta -¿Cómo se relaciona la formación cultural con el ejercicio de la profesión?- en la que me interesaría más el propio hilo de la conversación, el contexto, que las opiniones vertidas para responder a cuestiones concretas: la cultura se hace con una composición de lugar para poder determinar dónde está la polémica para cada persona. Y, aún, plantearía algunas preguntas más: ¿Hasta qué punto es efectiva la aplicación de la teoría a la práctica? y ¿Qué relación existe entre el punto de partida y la conclusión?.

Hay algunas teorías de las que apenas se ha hecho uso hasta este momento como son la *Praxiología* -o *Teoría de la Acción*-, la *Teoría de la Interpretación* -o *Teoría de la Comunicación*-, que tienen que ver con la deformación de una cosa a la hora de ser utilizada. Por otra parte, tenemos los avances de la *Inteligencia Artificial*, que simula procesos de pensamiento.

Según la *Teoría de la Interpretación,* un observador perspicaz, ajeno a una obra, puede, analizándola, sacar más conclusiones de las que el propio autor sería capaz: se efectúa una traslación de las dificultades que uno mismo encuentra a la hora de hacer algo similar. Toda la vida es interpretación, descubrir la verdad de los procedimientos. Es, quizás, la teoría más general aplicable a la arquitectura, ya que hay aspectos de una obra que no es necesario que reconozca el autor porque son patentes. Contamos con varias anécdotas al respecto como la que cuenta Paul Valèry en *El Cementerio Marino* o la ocurrida en esta escuela con Palazuelo. Y es que se produce e ellos una clara reacción cuando se les interpreta y explica sus propias obras.

Otras teorías más directas son, por ejemplo, las *poéticas*. Aunque sean referencias extra-arquitectónicas, son inevitables.

Otra pregunta: ¿Cuáles son las condiciones básicas para empezar un proyecto? ¿Por dónde intuimos que puede estar la esencia de la arquitectura?. Preguntar presupone conceptualizar, que es lo que aún está por hacer. La lectura ayuda mucho, da pie a emplear ciertos términos que posibilitan expresar de una manera comunicable algo en lo que suponemos un interés. Es, precisamente, un problema de cultura: hay que desmitificar los procesos de proyectación que se tenían hasta ahora como inconfesables (Oscar Niemeyer publicó, por ejemplo, una serie de dibujos a trazo grueso exactamente iguales a su obra terminada como si les hubiera salido a la primera, provocando una sicosis en los estudiantes que trataban de emularle); nunca se ha hablado del proyecto como de un oficio, siempre se ha hablado mistificadamente, envolviendo, preservando, falseando situaciones, sacándolas del contexto, poniendo como importante lo que no lo es y al contrario, o bien, se habla de filosofía de la ciencia y otras disciplinas que de alguna manera están al margen de la cuestión. Y es que hay en todos los campos del saber un contexto en el que se dan muchos conceptos por admitidos, fuera del cual, todo el que no esté familiarizado con ellos tiende a colocarse a la defensiva.

Existen ciertas lecturas, insisto, que no siendo propiamente de la Arquitectura, por el mero hecho de tratar la tarea central del proceder humano -la metodología del pensamiento- pueden sernos de gran utilidad, suplir las carencias de la cultura del proyecto. La lectura misma de estas reflexiones que estamos recogiendo va a ser de gran utilidad; son reflexiones hechas con gran naturalidad, sin caricatura

Hay dos libros de esta época que considero importantes: Uno es de *El sistema de los objetos* donde Boudrillard hace una lectura sociológica a partir de los objetos que hay en las casas; el otro *Las Cosas,* en que un francés apellidado Pèrec cuenta cómo unos personajes se diferencian del resto en función de las cosas que poseen... ¿Habeis leído el libro de Milan Kundera *La Inmortalidad*? Ahí se nos explica que, a la postre, a lo único que podemos aspirar en esta sociedad es a inmortalizarnos...

Comentario: Y a crear una imagen de marca.

Respuesta: Sí. Eso también tiene que ver con la cultura del proyecto de los últimos años. Así que un "fenómeno" mostraba sus dibujos en una revista, se ponía toda la profesión a hacer dibujos similares. Casos hubo como el de Franco Purini que trató de imitar a Piranesi mediante unos grabados con unas arquitecturas totalmente imaginarias de trazo muy puro y muy bonito. Rossi ha vendido montones de dibujos de arquitectura mientras que Juan Navarro no ha hecho un cuadro que tenga que ver con la arquitectura. Los años sesenta fueron muy prolíficos entre "archigrameros" y metabolistas" vendiendo artículos con dibujos que dan la vuelta al mundo... Bueno, pues eso puede sentar muy mal si uno entra en la obsesión de hacer lo mismo para llegar a la fama. Esta era la discusión en esta Escuela hace unos años: si se hacían proyectos para hacer dibujos o se hacía al dibujo servidor de un buen proyecto...

Los últimos años han sido muy convulsos y en la Escuela se ha vivido intensamente, eligiéndose muchas veces no por un análisis profundo y esencial, sino buscando tendencias aproximadoras a determinados grupos o individuos. Ahora la crisis o la reflexión es tan profunda que no permite entender las cosas así.

Entiendo que una misión muy importante de la arquitectura es la conmoción imaginaria. De Lodoli a Libeskind podemos ver imágenes enormemente movilizadoras y estimulantes para la propia arquitectura.

Pregunta: ¿Cómo le explicas o le vendes a un cliente tu proyecto? A mí eso si me preocupa...

Respuesta: Es que es preocupante. Si lo analizas, te das cuenta de que hay toda una arquitectura culta que no tiene nada que ver con la sociedad en que se genera. La reflexión que te haces entonces es si no estaremos metiendo la pata, si quizás la formación arquitectónica que nos estamos dando nos aleja del resto de la gente, y que quizás ellos tengan razón y no nosotros. El gusto tiene mucho que ver con tu capacidad de reprimirte: te reprimes en función de la clase social a la que aspiras y de la cultura que tengas; eso te produce una cierta conformidad que te aleja de otras cosas. Así las cosas, ¿Cómo vendes...? Pues depende de la habilidad que tengas; lo mejor es que primero hable tu cliente para que sepas de qué tienes que hablar tú. Al cliente le convencerás si tienes mucho tiempo... Lo mejor que te puede ocurrir es que venga una persona que sabe lo que quiere pero no cómo resolverlo. Al cabo un arquitecto es como un "sacamuelas". Victor D`Ors decía que el arquitecto debía vender liebre por gato.

Hay dos observaciones en los últimos años importantísimas. Una la hace Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte* y es que una obra de arquitectura es buena cuando pone de manifiesto aquello que no es ella: el templo griego es una maravilla porque patentiza el paisaje en que se coloca, Es un referente que pone de relieve lo que no es él; hace ver el árbol y la piedra que hay a su lado. La segunda reflexión tiene que ver con la naturaleza de la propia arquitectura; dice Bourdieu: si la arquitectura es de alguna manera la coordenada espacial en que nos desenvolvemos, llega un momento en que tenemos que hacerla nuestra y

prescindir de ella absolutamente; que se haga completamente invisible. Estés donde estés y, hagas lo que hagas, lo primero que desaparece es la arquitectura que se hace incosciente. La arquitectura, si es buena, tiene por destino desaparecer. Y al revés, se hace patente en situaciones de depresión: si una persona tiene problemas se apercibe inmediatamente de los fallos de la arquitectura. Pues bien, creo que en estos momentos la arquitectura que hay que hacer es una arquitectura invisible, una arquitectura que no se note, que no se vea, así como una buena arquitectura interior sería aquella en la que no te tropieces con los elementos de la propia arquitectura.

Estoy convencido de que en estos momentos hay que desmontar todos lo mitos de la arquitectura: desmontar de la ciudad, desmontar el mito de la vivienda..., desmontar todos los mitos por los que viven los arquitectos. Pero, claro, tendrían que ser sustituidos por otros mitos, por una contra-mitología que permita tener una libertad creativa para hallar esa mitología renovada. Mitología con fundamento moral en la economía, entendida ésta en sentido positivo, evitando el dispendio

Comentario: Es que ha habido un discurso fallido por parte de muchos arquitectos, basado en el derroche material y contrario a una reflexión sobre planteamientos no sólo sociales sino éticos, morales y culturales.

Respuesta: Estoy de acuerdo. Estamos en una época en que hay que volver a plantearse esas cosas y eso nos lleva directamente a un desmontaje de todos los mitos arquitectónicos.

Comentario: No existe, tampoco, por parte de los arquitectos una reflexión sobre ese tema...

Respuesta: ¡Hombre, es que te cae uno de esos deseables proyectos y te dices: "allá voy yo", y te olvidas de reflexionar!.

Comentario: Y además te montas tu propio prestigio.

Respuesta: Si, para toda la vida... Savater, en una conferencia dictada el año pasado bajo el nombre de "La ciudad como sede de la inmortalidad", defendía que la ciudad no esta hecha para ser felices sino como fundamento de la continuidad social, está hecha para garantizar la inmortalidad. Entonces, nadie puede pretender de la ciudad otra cosa. El tradicional mito de la ciudad perdida, maravillosa, hay que olvidarlo y montar el otro mito de la ciudad que sólo sirve para preservar la continuidad social, y que cuanto más terrorífica sea, cuanto mejor resuelva los problemas económicos, cuanto más economía genere, mejor ciudad será.

La Arquitectura tiene muchos campos, y un campo importantísimo es ésto que estamos haciendo: analizar la cultura del proyecto y convertirlo en algo transmisible para comunicárselo a los demás. Esta idea tiene mucho que ver con otra que es la de una crítica que la gente común pueda entender y que está por hacer; una crítica en una jerga no exclusivamente nuestra. Es muy importante que se pueda democratizar la arquitectura a través de su entendimiento popular. Así que una tarea básica de la arquitectura sería tratar de simplificar aquello que tenga que ver con ella (tal vez sería bueno establecer centros de orientación arquitectónica popular). En fin, creo que muchas cosas que se están haciendo ahora aquí no tienen nada que ver con las que se harán dentro de unos años; os sugiero, por ejemplo, la figura del arquitecto-promotor como sujeto capaz de hacer la arquitectura en la que cree... Estamos en un momento fantástico. Incluso, los modelos de vivienda están cambiando. Lo decía el propio Antonio Fernández Alba: hay otra revisión fundamental que tiene que ver con la Antropología; los cambios antropológicos que se están produciendo también deben ser estudiados.

Por lo que he entendido, este seminario trata más que del proyecto sobre el proyectar. Lo cierto que el cómo se proyecta es muy poco explicitable, los músicos no cuentan como hacen sus composiciones, ni los pintores sus pinturas... El camino creativo es muy personal y parece que no tiene transferencia al que está al lado. Se transfiere lo externo pero no lo que está oculto, los mecanismos...

Comentario: Pero todo profesional que trabaja, todo arquitecto que proyecta por lo menos tiene unas convicciones, persigue algunas cosas...

Respuesta: Perseguir si, pero tener la seguridad de alcanzarlo... Las convicciones son, realmente..., intuiciones. Zubiri decía en sus lecciones que intuir viene de *intu,* dentro; colocarse dentro -en el corazón- de un problema, no rodearlo. Y la intuición conduce a veces a cosas disparatadas en apariencia, pero esta proyección, dijéramos, en virtud de la cual crear es intuir en cierta medida tiene algo de verdad. Crear es básicamente intuir, porque crear es colocarse en el centro de un problema y establecer relaciones entre todos los elementos que concurren en ese problema. Intuyo -me coloco dentro de un problema-, pero también puedo envolver el problema por visiones, aproximaciones parciales que van rodeando la figura, envolviéndola y construyéndola.

Hay dos vías fundamentales de aproximación al invento: una, construir una disposición nueva y, otra, encontrar una nueva visión, una nueva aplicación de una forma existente. Un fenómeno es el que a partir de una célula envuelta por un plasma, un líquido alimenticio, y una mínima envoltura, se genera un ovoide, figura que desde la forma interior alimenta al huevo; fenómeno contrapuesto al de una piedra irregular colocada en un torrente, que es trabajada exteriormente hacia una forma muy elemental, diríamos: "rodando la rueda se redondea".

Crear es para mí un fenómeno complejo, difícil de ser abordado, pero que yo creo que está moviéndose dentro de estos dos extremos que hemos dicho: la intuición -colocarse en la totalidad del problema viéndolo como resuelto-, y la aproximación -entendiendo que al resolver parcialmente aspectos del problema, aproximándote desde fuera, llegas a entender tanto del problema que descubres cual es su substancia, su centro su forma-.

Comentario: Tú como profesor has sido muy importante por tu capacidad de provocación y de hacer reflexionar. Era una capacidad pedagógica muy sutil a veces, sin aludir a conceptos ni principios ibas al alma del sujeto conmoviéndole.

Respuesta: ¿Quién ha sido el arquitecto que no ha tenido un maestro, aunque fuera lejano, que lo mantuviera "fresco"?. Conmover es mover-con, estar muy cerca de. El maestro está muy cerca y le transmite el conocimiento sin necesidad de palabras, sin desarrollo verbal como ocurre con los niños. El problema de la Universidad actual es que es demasiado alfabeta, porque lo que no es mensaje con palabras no tiene funcionamiento; y, sin embargo, tu ves como un niño de dos años enciende un televisor sin mediar una orden verbal por simple imitación de los actos ajenos.

Que se conmueva es inevitable, un creador, un maestro arrastra. Te acercas a alguien que crea y estás recibiendo mensajes de un creador que está haciendo algo que no existía. Un creador, un maestro arrastra. Un creador genera una capacidad de arrastre sobre quienes contemplan. Todo lo que se mueve genera atención. Yo he propuesto abrir los pabellones de la Universidad a la gente de la calle para que vieran cómo piensa la Universidad. Esta misma reunión si la dieran por televisión sería esplendorosa. Ver lo que sucede, esa sería la primera lección de una Universidad: abrirla al exterior. El saber decíamos antes que se comunica boca a boca pero el conocimiento se adquiere del que lo tiene que lo comunica al que lo tiene menos, pero los artistas tienen una creación mas recogida, menos explicitada, más difícil de averiguar. Quizás porque en esto intervenga mucho la irracionalidad, el discurso que no puede demostrarse verbalmente...

Comentario: Pero si se pudiera ver a un proyectista proyectando sería una forma de aprender...

Respuesta: Pues sí, acercarte al código en que se habla algo que a ti te interesa te supone la posibilidad de aprender, y el que hace, el que trabaja, opera en un código que todos conocemos, que es el de las manos..., y podemos imitarlo. Una circunstancia aparentemente tan tonta como saber idiomas te hace cambiar de pensamiento, por que te pones en contacto con culturas -con códigos- que de otra manera no hubieran entrado en ti. En el momento que el código se conoce, la barrera es franqueable: el pintor que pinta y le vemos pintar; el músico que compone y le vemos componer o el arquitecto que proyecta y le vemos proyectar, eso es lo que más transmite, porque es muy difícil que el mecanismo

interior se exteriorice. Yo puedo contaros como proyecto yo, pero eso son las recetas de cada uno que surgen de sí mismo, de sus vericuetos, de sus caminos...

Semper es el primero que dice que la primera arquitectura es el textil, como trabazón de aspectos diferentes, pueden ser hilos u otros materiales... ¿Qué más sencillo que el ladrillo!...

Del célebre cubo de Rubik a mí no me interesan las caras de colores sino cómo una figura puede rotar -circular- en un cubo de una parte a otra. La dificultad del cubo de Rubik es precisamente la organización mecánica del movimiento, sus resortes. Pues crear es eso: saber dónde está la dificultad del problema.

Comentario: Explícanos alguno de tus proyectos, los que quieras...

Respuesta: Bien. Empiezo:

Capilla en el Camino de Santiago: Concurso nacional de arquitectura en los años 50. Estaba con Romaní, Oteiza, Mangada... Se trataba de una capilla votiva -un recordatorio mayor- dedicada al peregrinar por Castilla. Viajé por Castilla -es muy importante ponerse en el lugar-, yo siempre que he recibido un encargo he tenido que ver el lugar del encargo, porque creo que la arquitectura nace del lugar y no se coloca como una botella en una mesa: surge del plano. Me desplacé por el lugar y descubrí que el paísaje era más paísaje cuanto le cruzaban los hilos de alta tensión, efectivamente era más estepario, más Castilla desolada. Hice esta consideración: así como el mar es más mar con barcos, Castilla es más Castilla con postes de alta tensión, así que lo que yo he de construir aquí es un poste de alta tensión, un objeto de gran energía y muy poca masa. Hablando con Oteiza dijimos que había surgido -porque hay que saber de donde se copia- el Convention Hall de Chicago de Mies. Yo ya había trabajado con mallas espaciales, había hecho una de las propuestas de capilla para el padre Llanos en el Pozo del Tio Raimundo con postes de teléfono unidos con unas chapas que inventé y calculé yo mismo.

Ibamos a hacer un lugar cargado de energía espiritual pero con materiales ligeros, dijimos. Y la consagración definitiva de la forma ¿sabeis cual fue? Pues cuando yo cogí la alfombrilla de esparto de casa y la subí a la terraza Pusimos sobre una banqueta la alfombrilla y tomó forma de lomo sobresaliendo las cerdas como espigas, encima pusimos una malla metálica que yo había mandado hacer. Y esta es una manera de crear, lo demás son anécdotas...

La formalización del proyecto me parecía a mí, ya, secundaria.

La ramificación es un error craso, éso es de lo más importante que yo he descubierto en la Escuela y sirve de continuación a cierto discurso de Christopher Alexander *La ciudad no es un árbol.* Alexander que venía de la rama de los ordenadores y no tenía el título de arquitecto entonces, vino a decir que la ciudad es una malla, sin embargo yo replico que todas las ciudades vistas desde un avión tienen forma de árbol y la conclusión es muy sencilla: todas las decisiones colectivas son arborescentes y las individuales son universales y complejas y por tanto en malla. La malla es una estructura muy superior a la ramificada. Por un árbol la savia le llega a una hoja por una secuencia de caminos invariable, la arborescente es una estructura de decisiones colectivas. Si uno es individual circula no por las vias colectivas sino por donde le da la gana. Si se analiza una hoja de árbol es ramificada pero si se analiza el retículo es cuadrículado. La ciudad es arborescente en sus grandes decisiones y es reticulada en las decisiones menores (de barrio). Un barrio funciona mucho mejor en malla que en forma de ciudad-jardín. Por el barrio Salamanca yo voy de mi casa al estudio por una multitud de caminos. Lo que equivale a decir -y eso lo saben muy bien los políticos- que el hombre colectivo es mucho mas determinable que el particular. Hoy en día los sistemas arborescentes se van complicando con los sistemas turbulenciales.

Otro ejemplo interesante fue la *Facultad de ciencias de Córdoba.* Y me sirve de modelo para diferenciar entre lo que es obra de arquitectura proyecto y obra de arquitectura edificio levantado: los ingenieros no hacen planos de motos, hacen motos. Yo si hago planos de arquitectura es para hacer una obra de arquitectura, sin ella son inútiles. El plano tiene fuerza creativa como tiene una partitura, pero la partitura sin interpretar no tiene proyección pública, solo tiene proyección entre los que conocen el código complejo del lenguaje musical. Se puede crear sobre tablero que es lo que yo recomiendo a los que no tienen trabajo, ahora bien, se llama arquitectura al juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz y parece que a los arquitectos si nos retiran la dirección de la obra nos avocan a nuestro fin. Yo no vendo los planos de una obra, vendo la obra hecha. En este sentido me interesa esta facultad desde el punto de vista del camino proyectual, no del resultado. No se puede reconocer una buena obra de arquitectura que no haya tenido al lado al arquitecto, dando confianza a los otros.

La facultad nos la adjudicaron en concurso creyendo que era obra de un arquitecto joven. El solar era anodino, cerrado, y la conclusión que saqué tras visitarlo es que Córdoba es una ciudad con una radiación espantosa y que las calles estrechas y los patios, cuanto más oscuros son más atractivos.

Leyendo un trabajo sobre las ratas y los dromedarios en el desierto la conclusión es la siguiente: la energía que puede tener un animal depende de su tamaño, la capacidad de producir energía depende del volumen pero la que recibe del sol depende de la superficie; la relación volumen/superficie del tamaño. Para cada tamaño hay una relación de volumen a superficie, así que depende del tamaño que una casa sea válida o no. En el corazón de Africa las casas se juntan no por especulación de terrenos sino porque si se ponen aisladas se queman, si las casas se acompañan de otras casas el volumen aumenta en relación mucho mayor a la superficie, eso es lo que yo hice en Córdoba: a un volumen dado darle cortes según unas calles estrechas, el volumen apenas había cambiado y la superficie de radiación tampoco se había modificado pero resultaba un sistemas de calles estrechas y patios pequeños con un naranjo en el centro. Una segunda idea era el salón de actos como salón público de la Universidad prolongándose hacia afuera: el salón de actos era el lugar de confluencia de la Universidad con la ciudad. El rector de la Universidad dijo que me había dado su voto al leer en la memoria la frase: "la arquitectura es la gran climatizadora y las técnicas su complemento". Es decir, la arquitectura mediante su forma genera una manera de comportamiento de esa forma ante el medio. No creo que haya una organización aséptica de la forma. Una discusión interesante sería en qué modo el paquete de funciones predispone u orienta una respuesta formal u otra.

En esta Escuela se echa mucho de menos un conocimiento sociológico, las lecciones de arquitectura se aprenden muchas veces por contacto directo con la calle. Muchas veces por este desconocimiento hacemos de malos sociólogos y proponemos soluciones que desde el punto de vista social son criticables. El arquitecto no es un sociólogo y no tiene capacidad para cambiar la vida de los pueblos, bastante determina con las formas que propone.

Os hablaré ahora de Torre Triana. Yo he visitado los juzgados de la Plaza de Castilla (en Madrid), la gente está amontonada en los pasillos: los despachos son muy amplios pero el público..., en la calle. Al proponerme hacer un edificio de oficinas me propuse hacerlo racionalmente y he partido de dos supuestos: el primero el lugar, qué determina para la forma y, segundo, la función, cómo determina la forma, debo decir que no se me dio programa -hoy he estado estudiando la última alternativa de uso para el edificio- el uso hubo de ser supuesto porque no se daba.

El encargo vino porque en el concurso de la EXPO yo había propuesto un gran parque, dentro de la tradición del parque latino con tapias que en España, que hay tanto sol, funcionan estupendamente como generadores de sombra. Así que yo propuse, insisto, un gran parque en que los pabellones eran provisionales y al final de la exposición se retiraban, mientras que ciertos edificios más públicos se alineaban en torno al rio comunicados por barcos.

Al observar Sevilla había descubierto en ella un punto especial en que yo proponía un museo según edificio aterrazado muy alto, como un zigurat. Conocedores de esta propuesta me pedían un edificio para la Consejería en ese punto. Cuando presente el proyecto nuevo, me comentaron que lo que les había gustado era el proyecto de museo. ¿Cuál fue la razón de la transformación? Pues, posiblemente, la meditación sobre la radiación solar. Había que diseñar para Sevilla un edificio que iba a estar aislado para siempre, así que pensé que cuanto más cerrada fuera la forma, mejor. Pensé que la arquitectura andaluza es una arquitectura interior: el alcázar, por ejemplo, no tiene fachada. Entendí que un director general podía mirar mejor hacia adentro que al desolado panorama que envuelve al edificio. Llegué a la conclusión de que el edificio cuanto mas cerrado hacia afuera estuviese y mas abierto al interior, mejor acondicionado estaría. Pensé que tenía que usar el sistema de Le Corbusier en Brasilia, en la embajada de Francia, Como a mí me interesa mucho el problema de las modulaciones, llegué a la conclusión de que el encuentro de los módulos se producía en la línea de perímetro. Desde el principio entendí que los muros exteriores debían ser muy gruesos, ya que como no pensaba colocar *brise-soleil* en Sevilla, ésta era la mejor forma de evitar la radiación solar directa en los vidrios de las ventanas que se colocarían en el intradós del muro.

Al partir de la trama cuadrada -aunque los ingenieros me proponían esquemas radiales- me pareció idónea la solución de disponer el centro no como jardín sino como edificio, como en el museo de Las Palmas, porque las ideas se transportan de unos proyectos a otros. La solución se hacía crítica en el anillo en que se encontraba, en un espacio de colisiones, la forma sensiblemente circular del exterior y la sensiblemente rectangular del interior. Los espacios que aparentemente son residuales en las formas son lo más hermoso que hay como por ejemplo el que se produce en el encuentro entre el palacio de Carlos V en Granada y la Alhambra.

Hay que distinguir entre una máquina que produce un efecto y no tiene forma y una máquina cuya forma casi produce ese efecto. Eso para mí es fundamental. En ese orden de ideas, debemos comprender que el espacio residual es un espacio de primera magnitud tanto desde el punto de vista de la simbolización como del punto de vista de libertad de formas. Un motor funciona tanto mejor cuando cada pieza posee la forma que debe tener mecánicamente y todo funciona en un espacio intersticial que hace posible que una forma no sea supeditada a la forma de las otras. O sea, que una contraforma de forma no sea la forma residual que doy a esta forma.

Pero sigamos hablando de Sevilla. Con el tiempo, he aprendido que los espacios mas ricos de forma y que en una primera lectura aparecen como restos de otros espacios, se cargan de sentido; ése es el caso de Palacio Arzobispal de Sevilla con una enorme riqueza de situaciones espaciales, de tránsitos, de transferencias de unas formas a otras que es enriquecedora. La arquitectura es una secuencia de espacios en el tiempo, unos son fruto -memoria- de espacios vividos y otros promesas de espacios por vivir. Con el edificio de Torre Triana lo que he propuesto es una organización que diera mucho recorrido -mucho desahogo- a las personas que van a resolver asuntos, y más concentración a los espacios interiores, de manera que los espacios interiores están en el centro, donde hay menos sitio, y los de circulación al exterior, en un perímetro de calles de tres metros de doble altura rodeando las oficinas. Y esto está presuponiendo una organización funcional y social que no nos concierne a los arquitectos, que a los arquitectos se nos debería dar.

Pregunta: ¿Cómo ha evolucionado su forma de proyectar?

Respuesta: Mi obra es ecléctica, sin estilo. A mí no me gustan los coches de Pininfarina me gustan los martillos y las bicicletas y los coches que tienen la forma que deben tener. No creo que se deban firmar los proyectos. Firmar es deformar para que tengan el sesgo personal, la pluma en el sombrero del arquitecto que lo proyecta, y a mí eso me parece que es aberrante. A mí no me gustaría ser lírico sino dramático. Gaudí en ese sentido: obra menor...

Uno de los fallos de la arquitectura actual es que los arquitectos todos los días nos inventamos una casa diferente y nunca desarrollamos una buena casa, y luego descubrimos que las casas que perduran son las que han sido producto de la experiencia, del uso y del consumo de las formas y del disfrute social de las mismas, lo que deberíamos hacer es como los ingenieros, perfeccionar nuestros descubrimientos. En vez de enfatizar los puntos de desigualdad, deberíamos subrayar los de igualdad. El autor debe ser un elemento absorto, ausente de su propia obra. Siempre me ha gustado eso de "limpiarme las uñas" del *Artista adolescente* de Joyce. Es defendible que los arquitectos sean menos personalistas y hagan los edificios como éstos deban ser. En este sentido, yo creo que las obras de Le Corbusier son mucho más universales de lo que la gente piensa.

Hay que ver cuales son las constantes más universales de las formas para trabajar sobre ellas. El problema de las formas de hoy es que vivimos una crisis de los sistemas de construcción, de climatización, de sistemas energéticos, que nos hace tener que proponer formas muy novedosas que derivan más de las formas de los aceros y los plásticos que del hormigón, y vienen estas interpretaciones postmodernas que yo mismo he usado... Yo no soy buen arquitecto, soy corajudo arquitecto. (risas)

Pregunta: ¿Cómo se puede ilustrar esta reflexión del distanciamiento del autor en los detalles repetidos de sus obras como, por ejemplo, los capiteles?

Respuesta: Se explica por una despreocupación absoluta por la forma. Tiene más grandeza la organización espacial, volumétrica, funcional, estructural de la forma que los detalles que la definen. Soy anticatalán, en el sentido de entender que en el diseño interior se puede confundir el diseño de objetos con la arquitectura. Le Corbusier me parece el más torpe de los decoradores y el mejor de los arquitectos, distingo perfectamente entre la arquitectura y la decoración. La decoración -la *modernature* que dicen los franceses- es el modo natural de expresarse las cosas, pero aunque el decoro sea vulgar no distorsiona la estructura del objeto, y la *ordenature* yo la uso cuando quiero como crítica a la ordenación.

El proyecto para la Hermandad de Arquitectos que yo creo que es al que te estás refiriendo, tiene la virtud de usar el ascensor como se usaba en las antiguas casas de vecinos, que era destacado en el centro de la escalera, esa es la fuerza de ese proyecto, capitel o no capitel, de acero o de bronce..., eso lo dejo yo para los decoradores. El ornato aquí no tiene nada que ver con esas gracias, el ornato en este caso es usar vidrio estructural azul y ponerlo sobre un zócalo de piedra aglomerada y dejar que unas chapitas de montaje estructural se dejen vistas..., hay en ello una cierta frescura en el mejor sentido. Si hay un capitel que tiene el encofrado hecho, pues que pongan todos así... Es igual. Ya vendrán los jovenes de la escuela a criticarme y a aprender de lo que no se debe hacer a través de mi experiencia... (risas)

Pregunta: ¿Y el óculo este de Torre Triana?...Esa forma tan...

Respuesta: El óculo es... (risas) harina de otro costal. Tiene la razón de que el arco es una forma económica de abrir un hueco en un muro. Hay más razones: la razón de que el edificio no es anular y tiene que manifestarse de alguna manera su axialidad en las dos direcciones... Pero vamos, soy "kahniano" en el sentido de que creo que Louis Kahn es un gran maestro, seguidor de Le Corbusier aunque no de su talla, de segunda fila, yo soy de cuarta... Hay dibujos de Piranesi y sus seguidores que dejan pequeñito a Kahn, pero a mí sus arcos me han gustado, porque no son clásicos. Los arcos de medio punto ya son mas peligrosos..., y si son apuntados hacia arriba, como decía Moya, ya no hay quien los defienda.

Pero volvamos a la definición "corbusierana". Una cosa es la estructura de un objeto, las leyes de su organización general; y otra es el *visage*, el decoro que forma parte del proceso natural del desarrollo de la arquitectura anterior. Creo que es muy difícil decir lo que es exactitud, es decir, rigor en el detalle, creo que es un defecto de la arquitectura de hoy: es una arquitectura de mínimos. Por ejemplo Escarpa puede dibujar todos los detalles menos el edificio, la casa de Escarpa no se sabe nunca que forma tiene, y a mí me gusta ver primero la forma de la casa y luego los detalles. Yo prefiero Villa Saboya que no necesita casi ni planos para expresarla; una casa de Scarpa necesita quinientos planos... Ahora, yo reconozco que el detalle determina mucho.

Hay otro aspecto que quisiera comentar. A los arquitectos nos están barriendo los consultores y todos sus honorarios los estamos pagando nosotros. Estamos sometidos a ese proceso de proyecto en que el arquitecto hace de jefe de unos equipos de ingeniería que desarrollan los proyectos al límite. Los arquitectos nos hemos quedado convertidos en dibujantes de la piel que rodea los edificios. En sus libros, George Sand relata cómo son las casas mallorquinas, y cuenta cómo cuando los palmesanos se mudaban de casa se llevaban los muebles y los vidrios de las ventanas -que los disponían sobre un bastidor movible- el vidrio era un elemento mueble de la casa; eso es tradición francesa. Pues los arquitectos hemos caído en ser los dibujantes de los vidrios de las casas. Así que de pronto dibujar un capitel..., por los menos les modifico la estructura (risas). Por otro lado la arquitectura es hermosa... Pero estamos en una transición a una época nueva que está al venir. El *rotring* es que ya no existe... Y eso determina la arquitectura que se hace.

Pregunta: En una entrevista que le hicieron, le preguntaron a usted qué edificio pasaría a la posteridad en su opinión, y usted respondió que la estación de Santa Justa...

Respuesta: ¿Cuál?. No, no... (risas). Es broma. Yo tengo una idea distinta de lo que es una estación. Los trenes deben atravesar la ciudad y dejar a los viajeros en el centro de la ciudad y en Sevilla debían haberlo hecho así... En Bruselas la estación está al lado de la gran plaza, y en Coolonia al lado de la catedral -atraviesa la ciudad y desemboca en varios puntos-. En Ginebra todos los trenes pasan por el aeropuerto: eso es una estación... La estación de Santa Justa es una estación antigua, una estación terminal, lejos en un descampado impresionante. Ahora, ¿es buena? Es buena, aunque las hay mejores como la de Stutgart de Bruno Taut, mejor que lo de Stirling, es grandilocuente, pero tiene unos andenes que no los supera nadie. Cruz y Ortiz son unos grandes arquitectos y muchos problemas están muy bien resueltos... Otros lo están menos, por ejemplo, yo discutiría que el vestíbulo apenas tiene vistas al exterior, las entorpecen los aseos. La organiación de la sección obedece al principio de poner cubiertas con vidrios que arrojan luz a los dos lados de los andenes que es la mejor. Son críticas que atañen más a la formalización que a la función. Es muy difícil responder a una pregunta así.

¿Algo más?... Pues me despido leyéndoos una oda de Bonifacio Chamorro, buen latinista que la escribe como epílogo del libro de las odas de Horacio:

Amo de Horacio la actitud sencilla,
ante el cortejo que esplendente pasa.
El gusto, la medida, el equilibrio,
Su afán de gloria no,
no me hace falta.
Lector, ni tus elogios si es que llegan
la vida de hoy me tornarán mañana,
ni el que puedan tal vez no llegar nunca
me quita el sueño,
habré vivido bastante.
no en nombre y fama.
Revivir fuera bello,
mas logrando en cuerpo, revivir,
Volver a ver los campos florecientes,
el fugitivo arroyo y la montaña.
Renovar el placer y hallar amigos,
con quienes compartir risas y lágrimas....

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

D. José Luis Arana es profesor de proyectos de la Escuela desde hace muchos años además de un gran profesional y un hombre preocupado por el proyecto. Aquí se trata de que sin más preámbulos, como en una charla coloquial, nos cuente cada uno lo que piensa sobre el proyecto y después establecer un coloquio.

D. José Luis Arana: Exposición

Me presentaré: yo llevo en esta Escuela dando clase veintitrés o veinticuatro años y en la profesión llevo veintisiete años, por lo cual he visto pasar y he hecho muchas cosas. Yo trabajé en el estudio de Secundino Zuazo quien decía de sus proyectos "...alguno no ha quedado mal", y eso mismo digo yo de los míos. He hecho un poco de todo, quiero decir que lo que llama a la puerta lo hago, desde atarjeas y andamiajes a cosas mucho mas nobles. He desarrollado temas de concurso de arquitectura con años buenos, regulares y malos como nos pasa a todos; así, he trabajado para un cliente que no hablaba y ha habido veces que he coincidido con él y he sido premiado y otras veces no...

Con los años llega un momento en que sabes lo que quieres hacer, faltan piezas pero sabes lo que quieres. Todos los proyectos están compuestos de una intención y de una estructura; entendiendo por estructura no la meramente resistente sino la espacial compleja, y por intención algo así como el último sentido, la razón de ser del proyecto. En los proyectos lo más difícil es encontrarles la intención: lo que quieren ser. Luego hay que darles una virtualidad constructiva, una estructura, una suma de situaciones parciales que hacen que todo el conjunto sea una unidad, de manera que no puedas quitar una parte sin que el resultado pierda. ¿Cómo busco la intención?. La intención pertenece a la creación, mientras que la estructuración del proyecto pertenece a la profesionalidad del arquitecto.

La intención se encuentra por una suma de recuerdos, de sensaciones, de situaciones, lecturas... Hay que haber visto muchas cosas para que se te ocurran muchas cosas. Nuevo no hay nada, y lo único que hace la imaginación es transformar cosas existentes, hacerlas pasar por nuevos caminos y adaptarlas. La creación desde la nada yo no soy capaz de emprenderla: todos los proyectos que hago están apoyados en algo, copiados puede resultar excesivo, pero sí con referencias que surjen en el camino entre que te dan el proceso y cuando tienes las imágenes. Así, lo primero que yo hago es saber el tamaño que han de tener el resultado, me leo el programa..., con los años las "baterías están cargadas", hay elementos que ya sabes como son. Tratas de encontrar algún elemento que te pueda propiciar, despertar, crear una primera imagen: saber lo que vas a hacer. Entonces estás todo el día pensando en tu problema y todo lo que ves lo haces pasar por él, estás tratando de ver algo que de alguna manera entre en tu problema. Salta la chispa -no por obras de arquitectura muchas veces- a través de algo que te abre un camino, y eso cuando no se trata de situaciones más concretas que te han impactado en cierto momento y que quieres incorporarlas o recuperarlas. Este "calentamiento" puede durar más o menos pero mientras ocurre estás en todo momento en actitud receptiva.

Al final consigues crear, "ver" con los ojos cerrados, unas imágenes. Hay un momento en que hay que ver el proyecto con los ojos cerrados antes de dibujar. No se puede empezar a hacer un proyecto por la planta, el alzado o la sección, las tres cosas son una entidad y cuando empieza a surgir el germen tiene repercusiones en las tres proyecciones. Yo no empiezo nunca a dibujar una planta si no conozco con aproximación lo que va a resultar en sección o en alzado: los proyectos nacen completos.

Respuesta: A mis alumnos de primer nivel les suelo obligar a colocar en papeles recortados los elementos que componen el programa con su superficie estimada. Y es entonces cuando uno se apercibe de que hay piezas que son definitorias del proyecto y otras no. Esto tiene que ver con eso que hablábamos antes de la estructura. La atención del proyecto han de estar sobre esas piezas definitorias: las piezas importantes tienen forma y la que no los son no. Y aquí entraríamos en la estructuración del espacio: ver en el programa cuáles son las piezas que por su tamaño y su calidad tienen capacidad de hacer arquitectura. Normalmente, las piezas mas grandes tienen más capacidad. A partir de este momento, las piezas que tienen capacidad de hacer arquitectura tienen forma. En muchos casos las modas definen esas formas. El conjunto de piezas menos importantes sirve para dar forma a lo demás: estoy muy cerca de Kahn cuando habla de espacios servidos y servidores. La habilidad consiste en saber utilizar esas piezas que nunca sabemos dónde colocarlas; hacer paquetes estructuradores con ellas. A mí los espacios secundarios no me complican nunca la vida.

Comentario: Tu has descrito el comportamiento del cazador: estar al acecho. Es una descripción muy interesante...

Pregunta: A la hora de la enseñanza, para quienes están comenzando a proyectar ¿cómo se suple la normal carencia de experiencia, lecturas, vivencias etc. que planteabas como fundamental para la ideación proyectual?

Respuesta: Pues es como cuando tienes un ordenador: hay que cargarlo de *software* y eso es muy difícil de enseñar: el enseñar de qué se trata la carrera. Entraríamos en el tema de qué es la arquitectura, el problema de la arquitectura es que te puedes pasar toda la vida sin haber sabido qué era. No todo el mundo por haber hecho la carrera es arquitecto. ¿Cómo se tira del alumno? Pues yo les mando al teatro, al cine, les digo que lleven un metro en el bolsillo, que lo pregunten todo, que viajen cuanto puedan, que miren hacia todos los lados... Y luego depende del tipo de personas, hay personas sobre la que pasan los días y no han visto nada nuevo: la arquitectura es un problema de "ojos"... Ver y analizar cuanto se ve. Si no ves arquitectura no tienes nada que hacer.

Comentario: Esa provocación constante que has de transmitir al alumno para que sea capaz de ver es una cosa muy lenta y muy extraña...

Respuesta: Es que la transmisión de la cultura nunca es por instrucción, sino por contagio.

Pregunta: Cuando usted comienza a dibujar el proyecto ¿en qué grado de maduración tiene el proyecto en la cabeza?

Respuesta: Pues tal vez no te lo creas, pero cuando yo dibujo el proyecto lo dibujo de un tirón, de golpe.

Pregunta: Detrás de todo proyecto hay una intención, pero ¿qué hay detrás de esa intención?

Respuesta: Lo primero que hay es que eres arquitecto, hay una creación artística, hay un reto creativo. Tratas de trasladar a tu problema situaciones que conoces y que crees que son adaptables a él. Hay vanidad, soberbia..., está lleno de pecados capitales: la arquitectura está llena de soberbia. Tienes tu propio mundo... y la sociedad no lo lleva con facilidad.

Pregunta: ¿Podrías insistir un poco más en la fase del dibujo? ¿Hasta cuándo dibujas?

Respuesta: Ahora me estoy informatizando, pero generalmente dibujo con un lápiz blando HB de 0,9 mms., porque me gustan los papeles con una suave pátina, un fondo parduzco. Empleo también una pluma con tinta marrón -que casi no se seca-. Dibujo mucho a tinta china -aunque no me gusta-, y dibujo a veces directamente. Mediante el dibujo trato de anticipar el objeto como se ha de ver -y vuelvo otra vez al asunto de la intención-. No tardo mucho, tardo en saber lo que voy a hacer, pero después no tardo mucho.

Comentario: LLega un momento que en el proyecto la sola variación de posición de un elemento produce un proyecto nuevo, y se da una especie de euforia reconformadora... Se domina el proyecto cambiando de orden algún elemento fundamental del programa, pero sin cambiar lo esencial.

Respuesta: Algo que yo hago muy pronto es predimensionar la estructura, "los huesos" del edificio...

Pregunta: Entendido así el proyecto ¿el resultado es único, sin posibilidad de variación?

Respuesta: Las intenciones dependen de la cultura, y cada cultura da soluciones distintas; así que a un mismo problema se pueden dar diferentes soluciones según las diferentes intenciones manejadas.

Comentario: Esta es una forma de ver el proyecto que es muy importante, ver un proyecto seleccionando la importancia de las cosas que puedes tener en consideración y que éstas se correspondan con tu intención, con tu argumento. Si cambias la intención, salen cosas totalmente diferentes...

Respuesta: Es muy difícil saber cuál es la solución mejor porque depende de cuestiones culturales siempre. Cada uno tenemos distintas intenciones.

Pregunta: ¿No te ha ocurrido que elaborando un proyecto encuentres otra intención? ¿Qué haces entonces, empiezas de nuevo?

Respuesta: Sí, empiezo de nuevo, pero entero, no puedes aprovechar lo anterior.

Comentario: Es que una intención es una alternativa global, si cambias de intención debes desdeñar lo anterior. Entendiendo intención como preorganización vista.

Pregunta: ¿La Normativa es un elemento que ayuda a hacer mejor el proyecto o que lo costriñe?

Respuesta: Ayuda a no hacerlo peor. Siempre hay buenos arquitectos que se quejan pero en muchos casos si no fuera por la Normativa haríamos cosas desafortunadas, por exigencias incluso del cliente que a veces pide cosas descabelladas.

Pregunta: El profesor de proyectos debe excitar más en la etapa de la intención o en la de la estructura.

Respuesta: Lo he dicho antes: debe contagiar. Hay maestros y hay profesores, los maestros forman y los profesores informan. En la Escuela hemos perdido maestros, desgraciadamente, que es aquella gente que te hable de lo que te hable sales contagiado. Han ganado los profesores, que tienen una gran formación y que trnsmiten conocimientos pero no te contagian nada: Oíza, por ejemplo, hacía grandes arquitectos hablando de todo salvo de proyectos como disciplina.

Con el maestro el alumno se contagia, descubre, a través de la sugerencia, que hay cosas que no ve pero que debe ser emocionante conocer. Con el profesor entiende el alumno que cuando se ha aprendido todo el repertorio la asignatura está aprendida: en realidad no es así.

Pregunta: ¿Cree usted que hay que tener unas convicciones urbanísticas, una unidad en todas las obras que se realizan?

Respuesta: No, en absoluto. Todo cambia. Siempre sabes -más o menos- lo que es la arquitectura, pero la forma de acercarte cambia, adquieres dominio con los años y sientes que dominas más cosas.

Comentario: Un problema es que hay muy poca gente que venga al principio a esta Escuela y que tenga una inquietud previa, una intención primera hacia la arquitectura, que haya visto arquitectura o dibujos de alguien. Ya no hay grandes pasiones, grandes descargas emocionales, y por lo tanto escasea esa situación previa de acecho a la que antes nos referíamos... Yo estoy convencido de que cuando uno está totalmente satisfecho con lo que le rodea, lo mejor es que se dedique a otra cosa: ante el papel has de tener cierta rabia, cierta pasión, una cierta insatisfacción, y sin eso no se hace nada.

Respuesta: Mejor que la lectura de cualquier cosa es ver un edificio en la realidad...

Pregunta: ¿Y la arquitectura dibujada...?

Respuesta: A mí no me gusta. La arquitectura creo que es la arquitectura y el dibujo su forma de expresión. No creo que la arquitectura sea una cosa dibujada. El dibujo de lámina, el dibujo de ilustración me parece que no es arquitectura

Pregunta: ¿Ni siquiera como investigación, como manifestación posible...?

Comentario: Hubo hace unos años en París una exposición llamada *Imágenes e imaginarios de la arquitectura* muy general de todo tipo de dibujos. El dibujo como documento para hacer una obra -el dibujo más la obra- opera como herramienta analítica fundamental; ciertas cosas se ocultan en la obra por la propia ley del edificio y se evidencian en el dibujo. Ha habido momentos en que en ausencia de trabajo se ha dibujado para ocupar el tiempo; pero siempre ha habido una obsesión a lo largo de la Historia y ha sido la de hacer dibujos para conmover, para provocar..., desde Piranesi a Archigram. Pero no son dibujos de arquitectura, son dibujos que evocan la arquitectura, imágenes de arquitectura. El dibujo de proyectos va con la vocación de ser construido.

Respuesta: Hay unos ciertos dibujos de arquitectura, que hacen referencia a la arquitectura y cuyo fin último es el dibujo en sí...

Comentario: Aquí hemos analizado a los *Constructivistas* con una experiencia de análisis de la forma, pero sus producciones tenían voluntad era de ser conmovedoras, desencadenantes, pero no de ser construibles... Hay una implicación personal en la forma de dibujar; hay formas de dibujar y dibujos que te atrapan, que te impiden ser crítico con lo que estás haciendo, que te arrastran..., hay dibujos, sin embargo, de los que te puedes escapar, entonces, hay un momento del proyecto en que si no te puedes escapar estás perdido. Es peligrosísimo verse envuelto por la propia forma de dibujar, porque destrozan tu intención.

Pregunta: Has hablado de la unidad de la obra, pero hay veces en que el presupuesto de la obra es que sea fragmentaria o una obra abierta...

Respuesta: El proyecto en general siempre es una situación que conoces cerrada, otra cosa es que el proyecto sea abierto o no,

Comentario: El otro día leía el libro de Clement Roset, *La realidad y su doble*, en él se nos dice que la realidad es tan simple y tan dura que no podemos aguantarla si no es con mecanismos para evitarlo, y uno de esos mecanismos es la complicación y la tendencia a presentar las cosas de otro modo.

Respuesta: Es que hay diferentes maneras de hacer las cosas. Durante años Carvajal ha hecho en diferentes viviendas unifamiliares una arquitectura de agregación, situación que es una coartada para el expresionismo; en otro extremo estaría la casa Huarte de Corrales y Molezún. Pues entre ambos extremos yo me quedo con ésta última, lo que no quiere decir que la obra de Carvajal no me guste o que sea mala.

Comentario: Yo creo que simplemente sumar no te produce nada, para agregar necesitas otras cosas...

Respuesta: Jesús Bermejo, profesor de esta Escuela, dice que el oficio de arquitecto es similar al del autor de teatro: tiene que decir las cosas de manera elemental y en poco tiempo, las segundas lecturas quedan fuera, son personales; lo que se expresa al exterior ha de ser muy elemental. Entre la agregación o la creación de un solo golpe de un espacio, me quedo con lo segundo.

Pregunta: ¿Cuál es su opinión sobre el urbanismo?

Respuesta: No creo mucho en el urbanismo tal como se hace en este momento, como definidor de la arquitectura. Creo que el urbanismo es cosa distinta de lo que se está haciendo. Yo he hecho poco urbanismo, cuando he hecho urbanismo como arquitecto lo he hecho mejor que cuando he trabajado con un equipo grande de urbanistas. De hecho no entiendo muy bien lo que es el urbanismo, creo que se rige por una serie de números y de patrones tan poco relacionados con lo que es el ser humano que se desvincula de él. Lo que el urbanismo piensa o como produce no tiene nada que ver con lo que es la ciudad, y a mí me gusta la ciudad. La ciudad es un sitio orientado por elementos históricos, pero al crecer muy rápidamente en los últimos años ha quedado sin una orientación que habría que lograr, pero esto importa muy poco a los profesionales del urbanismo. Al urbanismo moderno le falta la urdimbre de la historia.

Comentario: Yo quisiera defender a Móstoles. Yo creo que es un urbanismo en que está el mejor pensamiento de los años 20, 30 y 60...

Comentario: Yo he sido alumno tuyo. Al decir antes que las modas definen las formas, he recordado con qué facilidad orientabas según una tendencia u otra a la que quisiéramos adscribirnos.

Respuesta: Yo creo que ésa es una ventaja. Antes hablábamos de las intenciones y de que los proyectos tienen muchas soluciones posibles, pero todos los proyectos tienen sus leyes de organización. Si veo que un alumno mira hacia una arquitectura concreta, trato de indicarle las consecuencias de esa elección. Eso es como profesor. Yo como profesor es raro que le diga a un alumno que no vaya por cierto lado, ahora, muchos no habeis sabido lo que a mí me gustaba, lo cual creo que es una virtud.

A los maestros es muy fácil copiarles porque tienen su propia estructura, su lenguaje, su forma. En lo que cojas de cada uno está tu proyecto, tu propia obra.

Pregunta: Entonces ¿Qué arquitectos te gustan?

Respuesta: Todos y ninguno. Me inspiran las obras más que los arquitectos. Me inspiran mucho las obras antiguas más que las nuevas. Te podría hablar de Kevin Roche o de la Atarazanas de Barcelona. Creo que hay muchos arquitectos y muy buenas arquitecturas. En última instancia, me parece que el único trabajo riguroso que existe es el del artista, todo lo de los técnicos no vale para nada. Si a un arquitecto le queda una viga baja se dice ¡vaya cabezada!, si le queda a un ingeniero te limita el paso y te obliga a cambiar de vía.

Comentario: Todavía no se ha referido a los materiales o a los colores...

Respuesta: Los materiales los considero muy pronto en el proyecto. Los materiales tienen su propia vida y a mí me interesan en la medida en que me sirven para decir lo que quiero en el edificio. A veces no hay disponibles tantos materiales... Nunca he tenido grandes tentaciones porque nunca he tenido un cliente que me aceptara materiales caros.

Comentario: Cuando uno se imagina un espacio yo creo que debe imaginar con qué materiales se va a construir, no sólo un elemento geométrico...

Respuesta: No sé qué decirte. A mí el material no me determina demasiado, porque por mi manera de proyectar procuro meter pocas cosas en el edificio que me hagan la arquitectura inmodificable. Para mí, el situar bien una escalera, un agujero, una crujía..., es más inamovible que los materiales. Siempre he estado expuesto a que los clientes me cambiaran los materiales y éstos mismos tienen, además, muchas maneras de ser trabajados.

Comentario: Yo lo que veo es que eres flexible es cuanto al material, no te sientes condicionado, pero lo tienes siempre presente.

Respuesta: Claro. Mi proyecto se apoya en aquellos elementos que mi cliente no me va a cambiar. En Mies van der Rohe observamos muchas veces que más que el material en sí importa el tamaño de éste.

Comentario: La Villa Saboya habría que construirla en otro lugar y construirla mejor, como si la construyera Mies.

Respuesta: Oíza decía que lo bueno de Villa Saboya es que había que reconstruirla entera cada cuatro años (risas), porque la forma se mantenía por encima de la construcción...

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDER, Christopher : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press Ed.; Cambridge EEUU; 1.964
Ensayo sobre la síntesis de la forma; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *Progetto e destino*; Il Sagiatore Ed.; Milano; Italia; 1.965
Proyecto y destino; Universidad Central de Venezuela; Caracas; Venezuela; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *El concepto del espacio arquitectónico*; Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.977

ARISTOTELES : *De interpretatione vel periermeneia*; Desclées de Brouwer Ed.; Brujas-París; 1.965

AUGÉ, Marc : *No lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*; Gedisa Ed.; Barcelona; España; 1.993

AUGÉ, Marc : *El genio del paganismo*; Muchnik Ed.; Barcelona; España; 1.993

BACHELARD, Gaston : *La poética de la ensoñación*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico;

BACHELARD, Gastón : *La poética del espacio*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.990

BENEDICTINOS : *La Regla de San Benito*; Biblioteca de Autores Cristianos; Madrid; 1.993

BETTI, Emilio : *Teoría generale della interpretazione*; Giuffré Ed. (Publicazioni dell'instituto di teoria della interpretazione); Milán; Italia; 1.990

BOUDON, Philippe : *Introduction a l'architecturologie*; Dunod Ed.; París; Francia; 1.994

BOUDON, Philippe : *Images et imaginaire de la architecture* (catálogo); George Pompidou Ed.; París; Francia;

BOUDRILLARD, Jean : *El sistema de los objetos*; Siglo Veintiuno Ed.; Madrid; España; 1.994

BOUSOÑO, Carlos : *Teoría de la expresión poética*; Gredos Ed.; Madrid; España; 1.952

BRETON, André : “"Segundo manifiesto" (*en Los Manifiestos del Surrealismo*); Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.965

BURKE, Edmund : *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*; Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.985

CHERMAYEFF, Serge : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press; Cambridge; E.E.U.U.; 1.964

CHERNIKOV : El desarrollo del Constructivismo (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : El estudio de la forma (en Catherine Cook: “Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Ritmos de la armonía del color (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Fantasías (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

COLLINS, George R. : *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*; Revista de Occidente; Madrid; España; 1.968

COOK, Catherine : "Chernikov : his theory and programme"; en Architectural Design nº54 (9/10.1.984) págs. 14-50

COOK, Catherine : "The construction of architectural and machine forms"; en Architectural Design nº53 (7/8.1.984) págs. 73-80

COOK, Catherine : "The machine as a model"; en Architectural Design nº59 (7/8.1.985) págs. 14-50

CORBUSIER, Le : *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética*; Fernando Torres Ed.; Valencia; España; 1.993

ECHEVARRIA, Javier: *Telépolis*; Destino Ed.; Barcelona; España; 1.994

ECO, Umberto : *La obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*; Seix Barral Ed.; Barcelona; España; 1.985

EHRENZWEIG, Anton : *El orden oculto del Arte*; Labor Ed.; Brcelona; España; 1.970

FERNANDEZ GALIANO, L. : *El fuego y la memoria*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.991

FLAUBERT, Gustave : *Memorias de un loco*; Juventud Ed.; Barcelona; España; 1.990

FOCILLON, Henri : *Vie des formes suivi de eloge de la main*; Presse Universitaire de France; Vendome Ed.; París; France; 1.970

FREUD, Sigmund : *Psicoanálisis del Arte*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.971

FROMM, Erich : *El miedo a la libertad*; Paidos; Ed.; Madrid; España; !.977

GADAMER, Hans Georg : *Verdad y método*; Sígueme Ed.; Salamanca; España; 1.992

GINZBURG, Moisej J. : *Style and Epoch;* MIT Cambridge Press Ed.; Massachussets; E.E.U.U.; 1.982

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio : *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*; Tecnos Ed.; Madrid; España; 1.992

GREGOTTI, Vittorio : *Dentro l'architettura*; Bollati Boringhieri Ed.; Torino; Italia; 1.991
Desde el inmterior de la arquitectura; Ediciones Península/ Edicions 62 Ed.; Barcelona; España; 1.993

GREGOTTI, Vittorio : *I'l territorio dell'architettura*; Giangiacomo feltrinelli Ed.; Milano; Italia; 1.972
El territorio de la arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.972

GRIFFINI, Enrico A. : *Construzione racionale delle casa*; Milano; Italia; 1.932
Construcción racional de la casa; Barcelona; España

HEIDEGGER, Martin : "Batir; habiter; penser" (en *Essais et Conferences*); Gallimard Ed.; Paris; France; 1.958

HEIDEGGER, Martin : *Der ursprung des Kunstwerkes*; Vittorio Klostermann GmbH Ed.; Frankfurt-Main; Deutschland; 1.952
"El oeigen de la obra de Arte" (en *Arte y Poesía*); Fondo de Cultura Económica; México; Méjico; 1.958

HOWARD, Ebenhezer : *Ciudades-jardín del mañana* (en Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna); Gustavo Gili Ed.; Barcelona; 1.978

HUXLEY, Aldous : *Un mundo feliz*; Plaza y Janés Ed.; Barcelona; España; 1.993

JOYCE, James : *Retrato del artista adolescente*; Debate Ed.; Madrid; España; 1.994

YOUNG, J.Z. : *Filosofía y cerebro*; Sirmio Ed.; Barcelona; España; 1.992

KANDINSKY, Wassily : *De lo espiritual en el arte*; Barral Ed.; Barcelona; España; 1.983

KANDINSKY, Wassily : *Cursos de la Bauhaus*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.983

KOESTLER; Arthur : *The Act of creation*; Mac Millan Company Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.967

KOTARWINSKY, Tadeus : *Praxiología y economía*; Universidad Nacional Autónoma de México Ed.; México; Méjico; 1.967

KRUFT, Hanno-Walter : *Geschichte der Architekturtheorie*; Beck'sche Verlagbuchhandlung Ed.; Munchen; Deutchsland; 1.985
Historia de la teoría de la Arquitectura; Alianza Forma Ed.; Madrd; España; 1.990

KUNDERA, Milan : *La inmortalidad*; RBA Ed.; Barcelona; España; 1.992

LEVI-STRAUSS, Henri : *Mirar; escuchar; leer*; Siruela Ed.; Madrid; España; 1.994

LINAZASORO, J. Ignacio : *Apuntes para una teoría del proyecto*; Universidad de Valladolid : Secretaría de Publicaciones Ed.; Valladolid; España; 1.984

LODDER, Christine : *Constructivismo ruso*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.988

MAGOMEDOV, Selim-Kahn : *Pioneers of soviet architecture*; Thames and Hudson Ed.; London; england; 1.987

MALEVITCH, Casimir : *El suprematismo*

MARINA, José Antonio : *Teoría de la inteligencia creadora*; Anagrama Ed.; Barcelona; España; 1.993

MARX, Carl : *El manifiesto comunista*; Alba Ed.; Madrid; España

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.960

MIES van der ROHE, Ludwig:"La vivienda libre" (en *Escritos; diálogos y discursos*); Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.981

MORO, Santo Tomás : *Utopía* (en Utopías del renacimiento); Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.986

NEUFERT, Ernst : *Arte de proyectar en arquitectura*; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.973

NIEMEYER, Oscar : *Anteproyecto de exposiçao do IV centenario de Sao Paolo-Rio*

PEREC : *Les Chosses*; Lettres Nouvelles Ed.; Paris; France; 1.965

PESSOA, Fernando : *Teoría poética*; Júcar Ed.; Madrid; España; 1.985

PESSOA, Fernando : *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*; Círculo de Lectores Ed.; Barcelona España; 1.990

PLATON : *Diálogos. La República o el Estado*; Gráficas Orbe-Edaf Ed.; Madrid; España; 1.962

POE, Edgar Allan : *The raven : the philosophy of composition* (ed bilingüe) Prensa Universitaria Ed.; Palma de Mallorca; España; 1.988

RAGON, Michel : *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes.* Casterman Ed.; 1.971
Historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Destino Ed.; Barcelona; España; 1.979

RAMIREZ, Juan Antonio : *Edificios y sueños*; Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca Ed.; Málaga; España; 1.983

ROSSET, Clément : *Lo real y su doble : ensayo sobre la ilusión*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.993

AGUSTIN, San *La ciudad de Dios (De civitate Dei)*; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid; España; 1.992

SANTAYANA, George : *El sentido de la belleza;* Montaner y Simón Ed.; Barcelona; España; 1.968

SANTAYANA, George: Interpretaciones de poesía y religión; Cátedra Ed.; Madrid; España; 1.993

SARTRE, Jean Paul : *La imaginación*; Edhasa Ed.; Barcelona; España; 1.980

SAVATER, Fernando : *El contenido de la felicidad : un alegato contra supersticiones y resentimientos.* El País/Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.994

SCHÖMBERG, Arnold : *El estilo y la idea*; Taurus Ed.; Madrid; España; 1.963

STRAVINSKY, Igor : *Poética musical.* Taurus Ed.; Madrid; España

STREET, George Edmund : *La arquitectura gótica en España*; Madrid; España; 1.926

SUBIRATS, Eduardo : *La transfiguración de la noche : la utopía arquitectónica de Hugh Ferris*; Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga Ed.; Málaga; España; 1.992

THOMPSON, D'Arcy W. : *On Growth and Form*; Cambrige University Press Ed.; Cambridge; Inglaterra; 1.961
Sobre el crecimiento y la forma. Hermann Blume Ed.; Madrid; España; 1.980

TRIAS, Eugenio : *La lógica del límite.* Destino Ed.; Barcelona; España; 1.985

VALERY, Paul : *Oeuvres I*; Gallimard Ed.; Paris; France; 1.957
Teoría poética y estética; Visor Ed.; Madrid; España; 1.990

VALERY, Paul : *Eupalinos ou l'architecte.* Losada Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.944
Eupalinos o el arquitecto; Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia Ed.; Murcia; España; 1.993

VALERY, Paul : *El cementerio marino*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.967

VARGAS LLOSA, Mario : *Historia secreta de una novela*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.971

VENTURI, Robert : *Complexity and Contradiction in Architecture.* Museum of Modern Art Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.966
Complejidad y contradicción en la Arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.974

WRIGHT, Frank Lloyd : *A testament*; Horizont Press Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.957
Testamento. Compañía General Fabril Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

ZEVI, Bruno : *Architettura in nuce*; Sansoni Ed.; Firenze; Italia; 1.972
Arquitectura in nuce; Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.969

ZEVI, Bruno : *Poetica dell'architettura neoplastica.* Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.974
Poética de la arquitectura neoplástica. Victor Lerú Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.960

ZEVI, Bruno *Saper vedere l'architettura*; Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.949

Lista de **participantes en las transcripciones** (por orden alfabético):

Alberola, Mónica
Alepuz Pedreño, Angel
Alice Franca, Rosa
Arana Aroca, María
Arévalo, Juan Manuel
Asanza, Miguel Angel
Benito Hernández, Azucena
Calvo Barrios, Pablo
Cebrián Gil-Cuartero, Alejandro
Escudero, María Eugenia
Fernández Díaz, Carlos
Fernández González, Paloma
Fernández Rodríguez, Aurora
Garrandés Asprón, Carmen G.
Goicoechea, Fernando
González Perona, Mariano
Iglesias Sanz, Carlos Miguel
Jiménez Martín, Mar
Latre Vegas, Yolanda Elena
López Merino, I.C.
López-Nieto Truyols, Francisco
Lucero, José Luis
Madero, Cecilio
Martín García, José
Martín Sevilla, José Julio
Mesa (de) García, Isidoro
Miró Guillem, Jorge
Morales Nieto, José
Morell Sixto, Alberto
Moreno, Francisco
Moreu Arcos, Carlos
Mula Muñoz, Manuel Quintín
Muñoz Rodríguez, Yolanda G.
Navalón Fernández, Manuel A.
Nieto, J.M.
Ortiz Casado, Pedro Tomás
Osanz, J.R.
Páez Riol, Rafael
Peña (de la), Eduardo
Peñalba Bueno, Ricardo
Pérez-Hervada, Maribel
Peso (del), Carolina
Picado, Rubén
Pita, Javier
Prada Llorente, Esther
Quintana Romojaro, Jesús
Ramos Pérez, Alfredo
Raposo Grau, Javier
Rodríguez Miranda, Pedro A.
Ruiz Casqueiro, Marta
Santo (del) Mora, Mariola
Sarría, José Javier
Vega García, Jerónimo

De entre ellos, queremos expresar nuestro especial agradecimiento a **D. Ricardo Peñalba Bueno** por la ayuda que nos prestó siempre que se la solicitamos.

Sin la ayuda de **D. Manuel Ortiz Cisnal**, mi padre, este volumen no hubiera sido posible.

MADRID - DICIEMBRE DE 1.996

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

205.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

84-9728-183-7